نحو منهج تداولي في
تحليل الخطاب الأدبي

محمد لطفي الزليطني

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب

جامعة الملك سعود

ملخص البحث:

تقترح هذه الورقة منهجاً تداولياً في تحليل الخطاب الأدبي ينطلق من افتراض بأنه، خلافاً للتصور السائد في الأسلوبيات الشكلية، إنما يعمل بالآليات نفسها التي تعمل بها أنماط أخرى من الخطاب، ويشترك معها في كثير من خصائصها، وخصوصاً في كونه استعمالاً للغة في مقام معين، لإنجاز أفعال معينة. وهو استعمال يسهم فيه منشئ الخطاب الأدبي ومتلقيه على حد سواء، بحضور كل منهما في المقام الأدبي، ومشاركتهما من ثَمَّ في صنع الخطاب ومنحه كامل طاقته وتأثيره.

ولعل مزية هذا المنهج في دراسة الخطاب الأدبي تكمن في أنه، بانطلاقه من وصف المقام الأدبي بمختلف عناصره، كفيل بتفسير سمة الأدبية أو الشعرية التي يتميز بها هذا الخطاب لا على أنها سمة شكلية، بل بوصفها نتيجة لموقف معين يتخذه المتلقي وهو يتفاعل مع الخطاب، وما يقوم به المنشئ من مناورات لتوجيه المتلقي إلى التعامل معه وفق أغراض يقصدها.

وتفيد الورقة من بعض الأدبيات الغربية وسيجري تقديم خلاصة تأليفية لأهمها، قبل استعراض الآليات التحليلية المقترحة لدراسة الخطاب الأدبي. وسيجري تطبيق جملة من تلك الآليات على نماذج أدبية مختارة لبيان أن هذا الخطاب إنما هو فعل كلاميّ تتوافر فيه مختلف المبادئ التداولية، كمبدأ التعاون (cooperation)، والاستلزام (implicature)، ومخالفة قواعد التحاور(flouting of conversation maxims)، وغيرها مما يكشف أن الخطاب الأدبي لا يختلف في آليات عمله عن أنماط الخطاب الأخرى.

تمهيد: ما مسوغات تطبيق المنهج التداولي على الخطاب الأدبي؟

من المعلوم أن الدراسة التداولية (pragmatics) هي ثالث مباحث لسانية ثلاثة، طرفاها الآخران هما: علم التركيب (syntax) وعلم الدلالة (semantics). فإذا كان علم التركيب هو دراسة العلاقة بين مكونات التراكيب اللغوية، والقواعد التي تحكم تعاقب تلك المكونات في تلك التراكيب؛ وإذا كان علم الدلالة يعنى بدراسة المعنى والعلاقة بين الرموز اللغوية وما تحيل إليه من مفاهيم وأشياء؛ فإن التداولية هي دراسة للرموز والوسائل اللغوية التي يستعملها المتكلمون في أثناء عملية التواصل اللغوي، وعوامل المقام المؤثرة في اختيارهم رموزاً معينة دون أخرى، كالعلاقة بين الكلام وسياق الحال، وأثر العلاقة بين المتكلم والمخاطب في الكلام والمقاصد من الكلام(١).

والتداولية أيضاً دراسة للعلاقة بين الرموز اللغوية ومؤوليها، ويتجه الاهتمام فيها "إلى ما يفعله الناس وهم يستعملون اللغة"(٢)، أي: إلى "تفسير الظواهر اللغوية المتجسدة في الخطاب بوصفها وسائل يسخرها المتكلمون لتحقيق ما هم بصدد فعله وهم يتواصلون لغوياً"(٣). وهي على هذا الأساس دراسة للأفعال الكلامية، أي: الأفعال التي ننجزها من خلال الكلام.

ولئن كانت المعالجة التداولية للخطاب اليومي أمراً بات مسلّماً بمشروعيته وجدواه، طالما كان هذا الخطاب شفهياً محكياً (ومن أبرز نماذجه: الحوار والمحادثات اليومية)، فإن اعتماد المنهج التداولي في دراسة الخطاب الأدبي قد يكون محلّ

(1) Van Dijk, Teun A. (1981): Studies in the Pragmatics of Discourse, Mouton Publishers. The Hague. Paris. New York. pp. 243-244.

(2) Morris, C.W. (1938): Foundations of the Theory of Signs, reprinted in Morris, C.W. (1971): Writings on the General Theory of Signs, The Hague, Mouton, p. 6.

(٣) براون، ج. ويول، ج (١٩٨٣): تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧، ص ٣٢.

تساؤل، كما أن صلاحية هذا المنهج ليكون واحداً من أسس تفسير أنواع مختلفة من الخطاب الأدبي وتحليلها قد تكون هي أيضاً محل تساؤل.

ولعل هذا ما يفسر تزايد الدراسات الغربية المهتمة بالأبعاد التداولية للخطاب الأدبي[1]. وتقع مثل هذه الدراسات على حدود التماس بين النقد الأدبي واللسانيات، ويتمثل هدفها أساساً في إثبات العلاقة الوثيقة بين اللغة الأدبية وغيرها من الاستعمالات اللغوية.

لقد قامت المقاربة الشكلية للغة الأدبية على نظرة أساسها أن اللغة تؤدي وظيفتها في الأدب بطريقة تختلف عما في غير الأدب من أنماط الاستعمال اللغوي، وأن العلاقة بين وظائف اللغة الأدبية وغير الأدبية هي علاقة تقابل واختلاف، وأن هذا الاختلاف يتجلى في الخصائص الشكلية الظاهرة التي تتميز بها النصوص الأدبية عن غيرها. وبناء على ما سبق، يقرر رواد هذه المقاربة أن للغة

(١) انظر مثلاً: Ohman, Richard (1971): "Speech Acts and the Definition of Literature" in Philosophy and Rhetoric, 4, pp.1-19.

Ohman, Richard: Literature as Act, in Chatman, Seymour, ed. (1973): Approaches to Poetics, New York: Columbia University Press.

van Dijk, Teun A. (1976): Pragmatics and Poetics, in van Dijk, T.A. (ed.): Pragmatics of Language and Literature, North Holland Publishing Co., pp. 23-57

Levin, Samuel R. (1976): "Concerning What Kind of Speech Act a Poem is" in van Dijk, T. A. (ed.): Pragmatics of Language and Literature, pp. 141-160.

Pratt, M. Louise (1977): Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse. Indiana University Press.

Petrey, Sandy (1990): Speech acts and Literary Theory. Routledge.

Simpson, Paul (2004): Stylistics, Routledge, London;

Maingueneau, D. (2001): Pragmatique pour le Discours Littéraire, Paris, Editions Nathan Université; Moeschler, J. & Reboul, A. (1994): Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Editions du Seuil, Chap. 18 (Pragmatics of Fiction), and Chap. 15 (The Case of Metaphor).

الأدبية خصائص لا تتوافر في أنماط الاستعمال اللغوي الأخرى(١)، وأن طبيعتها مِن ثَمَّ تتحدد بناء على تلك الخصائص، ومن خلالها؛ "أي: أن الأدب بعبارة أخرى هو استعمال للغة مستقل بذاته لسانياً"(٢).

ولتأكيد هذه الحقيقة، اتجهت الدراسات الشكلية للنصوص الأدبية إلى البحث عن مقومات هذا الاختلاف في ظواهر مثل المخالفة أو الانزياح، والبحور الشعرية، والإيقاع والمجاز، والقافية، والتناظر أو المشاكلة، بكل نماذجها. إلا أن ما يؤخذ على هذه الدراسات أنها لم تنظر قطّ في دور مثل هذه السمات أو الملامح الأسلوبية كما تظهر في غير الأدب والشعر من أنماط الاستعمال اللغوي(٣). من جهة أخرى، يلاحظ في الدراسات الأسلوبية الشكلية اهتمامها البالغ بظواهر الأسلوب الأدبي الشكلية ودورها في منْح النص الأدبي سمته "الأدبية"، وانصرافها في المقابل عن عامليْ الذات والسياق وأثرهما في عملية التواصل الأدبي؛ ولهذا كان تركيز الدارسين على مواطن الاختلاف والتقابل بين اللغة الأدبية وأنماط الاستعمال اللغوي الأخرى مقاربة محدودة الجدوى. وكان من المفيد من ثم اعتماد منهج بديل في دراسة الخطاب الأدبي ينطلق مما هو مشترك بين اللغة الأدبية وأنواع الخطاب الأخرى. ولعل مزية مثل هذا المنهج تكمن في أنه يتيح للناقد الأدبي أن يُفيد بقدر أكبر من النتائج التي توصل إليها البحث اللساني في العقود الأخيرة، وأن

(١) من هذه الدراسات على سبيل المثال:

Leech, G.N (1969): A Linguistic Guide to English Poetry, Longman Group ltd., London.

وأيضا المقال المرجع في نظرية الشكلانيين الروس:

Mukarovsky, Jan: Standard Language and Poetic Language, in: Garvin, P.L (1964): A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style, Georgetown University, pp. 18 ff.

وكذلك: Cohen, Jean (1966): Structure du Langage Poétique, Flammarion.

(2) Pratt, M. Louise (1977): Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse, p. 4.

(٣) السابق. ص ٥.

تكون بين يديه أدوات لتحليل الخطاب الأدبي تحليلاً لسانياً يمنحه قدرة تفسيرية قد تكون أكثر عمقاً وثراءً مما هو متاح له حالياً.

ولعل من مزايا هذا المنهج: أنه سيحمل الناقد على التخلي عن موقف مريح طالما كان يركن إليه، بحكم نظرته إلى موضوع بحثه وكأنه مجال مستقل قائم بذاته؛ في حين سيتاح للساني، إذا أدخل الأدب ضمن الإطار العام لنظرياته حول الخطاب، حجم من النصوص طالما تجاهلها واستبعدها من نطاق بحثه باعتبارها تجسد في نظره استعمالاً للغة "غير طبيعي"؛ بل إن تحليل تلك النصوص بالذات قد يكشف له جوانب من لغة الخطاب غير الأدبي ربما كانت مشكلة أو خفية بالنسبة إليه.

ليست هذه القضايا - بطبيعة الحال - جديدة، بل إنها تنبثق من تلك النقاشات الواسعة الدائرة في الوقت نفسه بين النقاد واللغويين على حد سواء. ففي مجال النقد أسهمت مثل هذه النقاشات في نقل الدراسات النقدية من دراسات داخلية للنصوص إلى دراسات تنطلق من القارئ وتركز على عملية التلقي. في حين أسهمت بالنسبة إلى اللسانيين في تحقيق نقلة من تحليل التراكيب اللغوية تحليلاً مستقلاً عن السياق، إلى دراسات تتجه نحو الدلالة، وتتقيد بسياق الحال. ويبدو أن كلا الاتجاهين تأكيد لحقيقة لا مناص من التسليم بها، وهي أن الأدب ممارسة للغة أو نشاط لغوي لا يمكن فهمه بمعزل عن السياق الذي يكتنفه، والأطراف المشاركة فيه. والأدب فعل لغوي يقوم به طرفان: المنشئ، وهو الأديب الشاعر أو القصاص أو الروائي، الذي يستعمل اللغة بوسائلها وإمكاناتها التعبيرية، ويوظفها لأداء أغراض معينة وتحقيق آثار خاصة، أي: ينجز بها أفعالا معينة؛ والمتلقي الذي يتلقى العمل الأدبي، قراءة أو سماعاً، أو يقتنيه إذا كان رواية أو ديوان شعر، يتفاعل معه ويتأثر به، ويفسره، ويستحسنه أو يرفضه، أو يعدّل به موقفه أو نظرته، ومن ثم ينجز به هو أيضاً أفعالاً معيّنة، باعتبار أن الأعمال الأدبية إنما وجدت لتُقرأ ونفعل بها أشياء، وتترتب عليها أمور في حياتنا.

بهذا المنهج، نجد أنفسنا في صميم النظرية اللغوية التداولية. فإذا كان الأدب استعمالاً للغة، وتعاملاً باللغة ومع اللغة، وإذا كانت التداولية نظرية في استعمال اللغة والتعامل باللغة ومع اللغة، فإن السعي نحو تأصيل منهج تداولي لدراسة الخطاب الأدبي ليس مجرّد استجابة لنزعة نحو كل ما هو جديد أو عصريّ أو مغاير، وإنما هو أمر تقتضيه ضرورة توضيح العلاقة بين البشر وأقوالهم، على اختلافها، والعوالم التي ينشئونها بتلك الأقوال. والأهم من ذلك كله أن اعتماد المقاربة التداولية في معالجة الخطاب الأدبي ستتيح المجال لتحقيق نقلة من جهاز تحليليّ "غير منتسب" إلى ذات تنتج ذلك الخطاب، وظرف يكتنفه، أي: إلى جهاز تحليليّ "منتسب" لا ينظر إلى الخطاب الأدبي معزولاً عن صاحبه، ولا عن متلقيه، ولا عن السياق التواصليّ الذي يكتنفه.

أولاً – طبيعة التواصل الأدبي:

١– عملية التواصل بين الخطاب الأدبي وأنواع الخطاب الأخرى:

اتجهت الدراسات الأدبية في معظمها إلى تحليل النص الأدبي أكثر من تركيزها على تحليل "العمليات" المصاحبة التي تشكّل ذلك النص بوصفه نموذجاً لتواصل لغوي يمكن أن نسميه التواصل الأدبي. صحيح أن هناك دراسات ترصد العوامل النفسية والاجتماعية والتاريخية التي تحيط بالنصوص الأدبية أو تكتنفها، لكنها تشكو من فرط الاهتمام بخصائص النص الأدبي الشكلية وتفسيرها، وإهمال الوظائف التي يؤديها النص من خلال أبنيته التي يتشكل منها، وكذلك إهمال ظروف إنتاج ذلك النص، وآليات معالجته وتلقيه. ففي عملية التواصل الأدبي، كما يقول فان دايك، نحن "لسنا أمام مجرّد نص منتهٍ أمره، ولكن أمام نص تُشكّل عملية إنتاجه وتفسيره (أو تأويله) نموذجاً من نماذج الأفعال ذات الطابع الاجتماعي"(١).

وتكمن أهمية النظرة التداولية إلى عملية التواصل الأدبي من هذا الجانب في

(1) van Dijk, T A. (1981): Studies in the Pragmatics of Discourse, pp. 245-246.

أنها تعامل الأبنية اللغوية المستعملة في النص الأدبي على أنها ليست جميعها حكرا على الأدب أو ينفرد بها النص الأدبي دون غيره من الاستعمالات اللغوية؛ بل إن كثيراً من الخصائص التي يُنظَر إليها على أنها تصنع "أدبية" النصوص الأدبية، أو "شعريتها" على حدّ قول جاكوبسون(١)، ليست في الحقيقة خصائص تنفرد بها اللغة الأدبية دون غيرها من أنماط الاستعمال اللغوي. فالأبنية السردية مثلاً، ليست سمة خاصة بالرواية الأدبية، ولكنها موجودة أيضاً فيما نتبادله أو نسمعه من الحكايات والقصص اليومية. وكذلك الأبنية العروضية أو الإيقاعية، نصادفها في القصائد الشعرية وغيرها من المنظومات التعليمية. وعلى النحو ذاته، فإن الألوان البلاغية، من صور ومجازات ومحسنات لفظية أو معنوية، سمة مشتركة بين النصوص الأدبية وغيرها من أنماط الاستعمال اللغوي غير الأدبي، كالنكتة، والإعلانات التجارية، والكتابة الصحفية. ويدلّ هذا على أن "الأبنية اللغوية التي يتشكل منها النص ليست هي وحدها التي تصنع أدبيته، ولكن أيضاً تلك الأبنية المحددة التي تشكّل مختلف سياقات عملية التواصل الأدبي"(٢).

وعلى صعيد فهمنا (أو تَلقّينا) للنصوص الأدبية، هناك جملة من المواضعات الاجتماعية المترسخة في وعينا وذاكرتنا، تحكم إدراكنا لأبنية تلك النصوص ومضامينها، وتقويمنا لها، وحكمنا عليها. وتلك المواضعات الاجتماعية في الواقع جزء من ثقافتنا من جهة، وتحكم أنماط الاستعمال اللغوي الأخرى، من جهة أخرى.

(1) Jakobson, Roman: Closing Statement: Linguistics and Poetics, in Sebeok, T. A. (1960): Style in Language. Cambridge, Mass. MIT Press, p.p. 350-377.
من الجدير بالذكر أن ياكبسون في بحثه هذا لم ينكر حضور هذه "الوظائف" في أنماط النصوص المختلفة، لكنه أناط بمقولة "المهيمنة" مسؤولية حدّ النمط. ولعل ما يؤخذ على مقاربته أن هذا التشكل الخاص للوظائف ظلّ في أطروحته تشكلاً "خاوياً" وغير مسكون بذات أو نبْر ينتسبان إلى سياق. فكأن إستراتيجيات تشكُّل الخطاب الأدبي - فيما يُفهم منه - تمثّل تشكُّلاً "مطلقاً"، مع أن الأبنية اللغوية تظل طرفاً أساساً في صناعة أدبية الخطاب أو النص.

(2) van Dijk, Teun A. (1981): Studies in the Pragmatics of Discourse, p. 246.

ولهذا، "فإن تحليل الأسس التي يقوم عليها إدراكنا لعملية التواصل الأدبي أمر ضروري في سبيل فهم أعمق لحقيقة الآثار العاطفية التي تصاحب فهمنا للنصوص الأدبية، وهي آثار تتصل بحاجاتنا ورغباتنا وميولنا، وغير ذلك من المشاعر. كما أن السمة الجمالية التي تتميز بها عملية التواصل الأدبي إنما هي بناء معقّد يتشكّل من كل هذه الأبنية الإدراكية والعاطفية"(١).

يقوم الخطاب الأدبي على منشئ ومتلقّ، بينهما رسالة (هي النص الأدبي) تحكمها قواعد نظام علاميّ محدّد (هو نظام اللغة الطبيعية، تضاف إليه تقاليد ومواضعات أدبية معيّنة) يدركها كل من المنشئ والمتلقي وهما يتعاملان مع ذلك الخطاب، كل من جهته، في ذلك الموقف التواصلي الخاص الذي يمكن أن نسمّيه بالموقف الأدبي، وإلا لما كان بالإمكان الحديث عن تواصل أدبي (literary communication).

في معرض المقارنة بين الخطاب الأدبي ومختلف أشكال الخطاب الأخرى وما يجري فيها من تداول على المشاركة، تشير برات(٢)، بناء على ما نبّه عليه ساكس وزملاؤه(٣)، إلى أن هناك تزاحما في المواقف الحوارية والمحادثات العادية وتنافسا بين الأطراف على المشاركة، وللمتكلم الأول في العادة أسبقية على بقية الأطراف في هذه المنافسة، لأن الاستمرار في الحديث واكتساح أرضية الحوار أيسر من الحصول على فرصة للمداخلة(٤). وعلى النحو ذاته، إذا قاطعنا أحدَ المتحدثين

(١) السابق. ص ٢٤٧.

(2) Pratt, M. Louise (1977): Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse. p.101.

(3) Sacks & al: A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation. Mimeographed, quoted by Pratt: op.cit, p. 101.

(4) Schegloff, Emmanuel (1973): Recycled Turn Beginnings: A precise Repair Mechanism in Conversation's Turn-taking Organization. Public lecture in the series Language in the Context of Space, Time, and Society, Summer Institute of Linguistics, University of Michigan, July 1973. Mimeographed, quoted by Pratt: op.cit, p.101.

بعد استئذانه في ذلك، مثلما يحدث كثيرا في المحادثات، فإننا في هذه الحالة سنقتحم عليه الساحة ونحن مدركون أننا قد نكون أزعجناه بذلك، وفرضنا عليه تنازلا قد لا يكون راغباً فيه. في مثل هذه الحالات، يكون الاستئذان لإنجاز فعل كلامي ما مبنيّا على افتراض مسبق بأننا نكلّف الطرف الآخر، الذي قد يكون ندّاً لنا أو أعلى منّا مقاما، أمرا لا يريده، أو هو غير راغب فيه(١).

لكن، هل ينطبق هذا الوضع على أديب، شاعر أو قصّاص، يريد أن يلقي أمامنا قصيدة، أو يروي لنا قصة، أو أي نموذج من نماذج الخطاب الأدبي يعتقد أنه سيمتعنا؟ في مثل هذه الحالات، يكون الخطاب ـ فيما يبدو ـ موجَّها إلى أطراف لا علم للمنشئ بهوياتهم المحددة، ولا يعرفون عنه سوى اسمه وشيء ما من سيرته وخلفيته الفكرية والثقافية، فهم جمهور يتألف عادة من أفراد ينتمون إلى فئات معيّنة لا تربطهم بالمنشئ علاقة مباشرة من النوع الذي يربط المتكلم بالمخاطَب في نماذج الخطاب التواصلي العادي. ومن شأن هذا أن يفرض على الأديب ضغوطا تنجم عن كوْن العلاقة التقليدية المباشرة بين متكلم ومخاطَب علاقة تبدو مبتورة. وهذا ما يفسر طابع "الرسمية" الذي يحيط عادة بالموقف الأدبي. والأديب في مثل هذه الحالة إنما يستأذن ليشارك بمداخلة طويلة لا يمكن لبقية الأطراف أن يسيطروا على طولها، من خلال عمليات التناوب المعهود في المشاركة، على نحو ما يجري في الحوارات العادية. وحين نمنح الأديب مثل هذا الحق، نحن المتلقين، فنحن إنما نتنازل له عن حقنا في المشاركة إلى أن يسمح هو نفسه بذلك حين ينتهي من قصيدته أو روايته(٢). ومن ثَم نصبح في موقف المتلقي الطوعي أو الاختياري (voluntary audience) الذي يتنازل باختياره عن حقه في المداخلة. لكن، في مقابل

(1) Pratt, M. Louise (1977): op.cit, p.103.

(٢) السابق، ص ١٠٣-١٠٤.

هذا التنازل، تكون توقعاتنا من الأديب (الطرف المتحدث الوحيد على ساحة الحوار) عالية، كما تزداد مسؤوليته بأن يمتعنا أو يتحف أسماعنا بالجديد أو الطريف أو المثير. وبناء على هذا، نرفض القصائد المكرّرة، والنكت السمجة، والمحاضرات المملّة، وما إلى ذلك؛ لأننا نتوقع منها أن تكون خلاف ذلك، بل أفضل من ذلك، نتيجة تنازلنا للشاعر أو الراوي أو المحاضر عن حقنا في المداخلة أو المقاطعة[1]. كما أن صمتنا وقبولنا بواجب الإنصات إنما هو تنازل منا نعوّض عنه بعد ذلك بحق الحكم والتقويم والنقد، سلباً أو إيجاباً.

ويجري مثل هذا التقويم عادة من خلال التصفيق ومدى حماسه في نهاية المحاضرة، وكذلك من خلال التعليقات والأسئلة والمداخلات التي تعقبها، أو من خلال ردود الاستحسان أو الاستهجان. وهذه كلها بمنزلة طقوس متعارف عليها في هذا السياق. وهي طقوس يتجسد من خلالها حق التقويم الذي منحناه أنفسنا مقابل تنازلنا للمحاضر أو الشاعر أو الراوي عن حق مشاركته ساحة الحوار، ومنحنا إياه فضل الاستماع إليه[2].

ولأن الخطاب الأدبي مكتوب عادة، فهو يتسم بطابع نهائي وُصِل إليه بعد مراحل من التعديل والتشذيب، وهذا ما يجعله ملزِما لصاحبه أكثر من الخطاب التواصلي العاديّ الذي قد تُغفَر فيه زلّات اللسان وحالات التردد والتململ؛ ولأننا ندرك ذلك، فإننا نتوقف عند جوانب الغرابة والعدول التي في هذا الخطاب، حتى وإن كنا لا نقبلها في أنماط الخطاب المحكي العادي، فنحاول تفسيرها وتأويلها، ونرى فيها ظواهر نفترض أن المنشئ قصدها لأغراض معيّنة، فنسعى إلى كشفها والوقوف عندها نظراً وتمحيصاً.

(١) السابق، ص ١٠٦-١٠٧.

(٢) السابق، ص١١٠.

ويرى بعض اللسانيين من روّاد المقاربة التداولية للخطاب الأدبي(١) أن من المفيد النظر إلى موقف كهذا من زاوية مبدأ التعاون الذي يحكم العلاقة بين أطراف الخطاب في نماذجه التواصلية المعتادة. فنحن نبدي في الموقف الأدبي استعدادا أكبر للتعاون مما في مواقف المحادثة العادية، كما نبدي استعدادا أكبر لبذْل الجهد والتفسير وفكّ الرموز الغامضة والإشارات البعيدة وتأويل مواطن الغرابة التي قد يتضمنها الخطاب. والأدباء من جهتهم يدركون هذا جيّدا؛ ولهذا نراهم يذهبون بعيدا في استثمار ألوان العدول المعبّرة والصورة المغرِقة، مستغلّين استعداد قرّائهم أو جمهورهم للتعاون والقبول بمثل هذه المخالفات.

من هذا المنطلق، ترى برات أن أدبية العمل الأدبي لا تكمن فقط في خصائص داخلية تميز لغته من لغة الخطاب العادي، أو في سمات لغوية يختلف بها عن أنماط الاستعمال اللغوي الأخرى، مما نعدّه غير أدبي، بل الناس أنفسهم هم الذين يمنحون استعمالاً لغوياً ما صفة العمل الفني أو الأدبي حين يقتنون ذلك العمل، أو يجلسون في مناسبات ومنتديات خاصة للاستماع إليه، أو حين يكتبون عن ذلك العمل، أو يقرؤونه، أو ينقدونه ويحكمون عليه. ومن ثمَ، فإن أدبية العمل الأدبي تكمن في السياق الاجتماعي الذي يُتلقى فيه ذلك العمل(٢)، وليس فقط في اختلاف لغته ولا في تفرّده بالطرافة أو بالخيال والصورة، أو بالغرابة، أو ما إلى ذلك مما يُنسب إلى اللغة الأدبية عادة، ويُنظر إليه على أنه من خصائصها الفريدة. ذلك أن البحث عن الطرافة والغرابة، والصورة المبدعة، والعبارة المثيرة، وما إليها، عمل

(١) من هؤلاء مثلا:

Closs Traugott, E. and Pratt, Mary L (1980): Linguistics for Students of Literature, Harcourt Brace Jovanovic Inc., New York p. 262.

(2) Pratt, Mary L. (1977): op.cit. p.124.

مما يجدر التنبيه عليه هنا أن الإقرار بقيمة السياق الاجتماعي ودوره في تحقيق "أدبية" العمل الأدبي لا يعني إقصاء العوامل الأخرى الأساسية في صنع "أدبية" هذا العمل.

يتوافر في شتى استعمالات اللغة: في الحوار والمحادثات، وفي النكتة والخبر، وفي غيرها، وبدون ذلك لا تكون هناك لغة ولا مشاركة لغوية تستحق العناء.

ويتميز الخطاب الأدبي من جهة أخرى بأنه منفصل عن السياق اللغوي المباشر، وقابل لشتى الإضافات والتعليقات، بل يستثيرها ويستدعيها. أما انفصاله عن السياق اللغوي المباشر، فيتمثل في أن بالإمكان بسهولة أن يدخل في سياق الكلام المباشر دون أن يرتبط بما سبق. وينطبق هذا مرة أخرى على أي نكتة أو خبر طريف أو خاطرة نرى أنها جديرة بالذكر، وتستحق أن نتحف بها السامعين. ويكفي لربطها بالسياق التواصلي المباشر أن نقول مثلاً: "هل سمعتم قصيدة فلان؟" مثلما نقول: "إليكم هذا الخبر"، أو: "هل سمعتم آخر الأخبار؟"، أو ما إلى ذلك[١].

والنصوص الأدبية، ومثيلاتها من أنواع الخطاب التي نرى أنها تستحق الذكر وتستدعي الانتباه، تتميز أيضاً بأنها لا ترتبط بالضرورة بالاهتمامات الآنية المباشرة للمتلقي أو المتلقين، وإن كان بالإمكان أن تكون كذلك، فلا يُتوقع منها مثلاً أن تصحّح معلومة، أو تضيف خبراً، ولكن فقط أن تستوقف المتلقي وتحمله على أن يتأمل طرافتها أو غرابتها، ويعترف بأنها جديرة بالتأمل والتقويم والاستجابة. وهذا ما يجعل النصوص الأدبية، ومثيلاتها من النكت والطرائف والأخبار غير المألوفة، صالحة لإثارة اهتمام شريحة واسعة من المتلقين، إضافة إلى كونها مناسبة لشتى السياقات التواصلية[٢].

---

(١) السابق. ص١٤٤. لعل الذي يجعل تلك الأنماط من الخطاب جديرة بالتداول، حقيقةً بالاستدعاء، هو ذلك الرابط الضمني غير المصرَّح به الذي يسوّغ التمثُّل بها في سياق محدَّد. ويمكن أن نعدَّها من هذا الجانب موصولة بمنظومة "الحوار أو المحادثة"؛ ممّا يعني أن انفصال النكتة مثلاً أو الطرفة أو القصيدة عن السياق اللغوي المباشر "مشروط" بوجود رابط ضمنيّ يسوّغ روايتها أو التمثّل بها.

(٢) السابق. ص١٤٥. والحقيقة أنه ثمة فيما يبدو تناوُب في الارتباط والانفصال بين المسوّغ اللغوي والمسوّغ الذهني الآنيّ لتداوُل هذه الأنماط المختلفة من الخطاب.

وأما السمة الأخرى للخطاب الأدبي، وما يماثله من أنواع الخطاب الأخرى التي نرى أنها تستحق الذكر، فهي المتعة التي نجدها في التعليق عليه والتفصيل في ذكره. ويتميز الخطاب الأدبي من هذا الجانب عن الخطاب الإخباري. فإذا كان الخطاب الأدبي ربما يتضمن معلومات وأخباراً، إلا أن نقل تلك المعلومات والأخبار ليس غاية في ذاته، بقدر ما هو دعوة للمتلقي إلى أن يشارك المنشئ وقفته عند تلك التفاصيل وتأمُّلها، وتجربته في تذوقها، حتى وإن لم تكن بالضرورة جديدة عليه[١]. وهذا يعني أن النصوص الأدبية تستثمر إلى حد كبير ملامح الملكة اللغوية نفسها التي نتعامل من خلالها مع أنماط الخطاب اللغوي الأخرى. والموقف اللغوي الذي نتخذه ونحن نختار رواية مثلاً (أو غيرها من الأعمال الأدبية) يتفق إلى حدّ بعيد وموقفنا في أثناء حوار يسوق فيه مُحاورنا أخبارا، أو يشنّف أسماعنا بطُرفة. وإن كثيراً من مظاهر التشابه الشكلي بين الأدب والاستعمالات اللغوية من هذا القبيل لا يمكن النظر إليها على أنها من قبيل الصدفة، وإنما هي دليل على ما بين اللغة الأدبية وتلك الاستعمالات من مواطن مشتركة، وما بين الموقف الأدبي وموقف التواصل اللغوي العام من تشابه.

٢- الخطاب الأدبي بين التخييل والتمثيل:

الخطاب الأدبي، مثل أي خطاب، عبارة عن "كلام موجّه نحو الغير للإفهام"؛ لكنه يدلّ أيضا، من حيث هو اسم مصدر مشتق من خاطب، على معنى المشاركة، أي: أنه يسير في اتجاهين، ويقوم على التبادل والمشاركة. وإلى هذا يشير ابن منظور في تعريفه للخطاب عامة حين يقول: "والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان"[٢]. إلا أن الإيصال

---

(١) السابق. ص١٤٨.

(٢) ابن منظور: لسان العرب. ج١. ص١١٩٤، مادة خطب.

والإفهام اللذيْن يقوم بهما الخطاب الأدبي ليسا حقيقيّيْن، إذ الأدب، أيًّا كان نوعه، "موضوع تخييلي، ومن ثمّ كان فعلا من أفعال المعرفة يتحقق فيه الموضوع التخييلي، وإدراكا فطريا، وصورة تتشكّل في اللغة، وفي تركيب الموقف الإيصالي الذي يتقوّم بها"(١).

فالكاتب، شأنه في ذلك شأن الخطيب، يتوجه إلى مخاطَب ما؛ لكنه في خطابه هذا لا يرمي إلى إيصال أو إبلاغ حقيقي؛ لأن عمله - كما يقول أرسطو - موضوع تخييلي. والعلامات اللغوية في الخطاب الأدبي إنما هي من قبيل العلامات التي تقتصر على الحكاية، دون أن تتضمن الأبعاد الدلالية التمثيلية التي نجدها في غيره من الاستعمالات اللغوية.

إنها من قبيل تلك "العبارات التي تمثل غيرها وتحاكيه ... دون أن يكون لها وجود حقيقي، وإذا كنا نطلق على ما يتلفظ به القائل منها عبارات، فإن ذلك على سبيل التجوّز... والحق أنها شبه عبارات، قصارى ما تؤديه أنها تمثل العبارة الأصلية التخييلية التي تنتمي إلى موقف إيصالي معيَّن"(٢)؛ ولذلك تختلف علاقة الشاعر بشعره مثلاً عن علاقة المتكلم العادي بكلامه؛ لأن العمل الشعري ليس قرينة لغوية على صاحبه بالمعنى المفهوم من الجملة بالنسبة إلى قائلها؛ ولهذا فإن الأدب "لا يجد سبيله إلى الظهور إلا بتلك المفارقة البارعة التي تقوم على التخييل والتمثيل في آن واحد"(٣).

وينبّه حازم القرطاجني في هذا السياق إلى أن لا مجال مع التخييل للكلام في الشعر عن احتمال الصدق والكذب، بمعناهما المباشر الساذج. وعبّر عن ذلك بكل

(١) عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا. سلسلة لغويات. مكتبة لبنان ناشرون. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان. ط١. ١٩٩٧، ص٦٣.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق، ص٨١.

دقة وبراعة في معرض تفريقه بين ما تقوم عليه صناعة الشعر من التخييل، وما تقوم عليه صناعة الخطابة من الإقناع، فقال: "وليس يُعدّ شعراً من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيَّل"(١).

والمحاكاة أو التخييل في الخطاب الأدبيّ ليست تقليداً وفيّاً للطبيعة في خصائصها الحقيقية التفصيلية، وإخلاصاً لها في ذاتها، بل هي محاكاة تخييليّة للعالم في طبيعته العامّة المرسومة لدينا؛ ولهذا فما يزخر به عالم الخطاب الأدبي من شخصيات وأحداث، وما يصدر عن تلك الشخصيات من ملامح الكلام الإنساني، من تعجّب وسؤال وتمنّ ورجاء وغيرها من صور الكلام الحيّ، هي أيضاً جزء مما في لغة الخطاب الأدبي من تمثيل ومحاكاة يضع تلك الشخصيات وما يصدر عنها من الكلام الحاكي بين يديْ القارئ أو المتلقي، ويصنع عالم العمل الأدبي، ويجعل منه صورة قريبة من العالم الحقيقي، نتخيّلها عن طريق اللغة، ونندمج فيها ونثق بها بواسطة اللغة.

ولتلك المحاكاة مقاصد وأغراض ترمي إليها: فهي إما محاكاة تحسينية أو تقبيحية أو محاكاة مطابقة. يقول حازم القرطاجني في ذلك مستحضراً التصوّر الأرسطيّ لمفهوم التحسين والتقبيح والمطابقة، كما صاغه ابن سينا: "وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يُقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة؛ لا يُقصد بها إلاّ ضرْب من رياضة الخواطر والمُلَح في بعض المواضع... وربّما كان القصد بذلك ضرباً من التعجيب والاعتبار. وربّما كانت محاكاة المطابقة في قوّة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية... فكأنّ التخييل بالجملة لم يخلُ من تحريك النفوس إلى استحسان أو استقباح"(٢).

(١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بلخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت ١٩٨٦.. ص٩٢.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

من جهته، يطابق إيزر بين الأدب والخيال، ولكن ينبّه إلى أنه لا ينبغي النظر إلى الأدب على أنه يتعارض مع الواقع، باعتبار أنه "وسيلة لإعلامنا بشيء ما عن الواقع"(١)، والأدب إنما يصنع هذا عن طريق وضع المتلقي في موقف تواصُل يُشبَّه بفعل التلفظ، حسب وصف أوستن وسيرل في نظرية الأفعال الكلامية.

حسب هذه النظرية، تجسد عملية التلفظ في ذاتها ألواناً مختلفة من النشاط العامّ، كالوعد والإبلاغ والأمر والتهديد والتحذير، الخ. كما تنطوي على قوة كامنة، أو طاقة تلفظية، وتستدعي استجابة ملائمة من جانب المتلقي. "فإذا افترضنا الصدق لدى المتكلم، وسلّمنا بأن المتكلم والمتلقي يلتقيان عند مواضعات وإجراءات مشتركة، فإن هذا الأخير يستوعب طاقة الفعل الكلامي، ويستوعب، من ثمّ، معناه عن طريق سياق المقام"(٢).

وهناك وجوه من التماثل، في نظر إيزر، بين هذا وبين لغة الخطاب الأدبي، إذ "إن لغة الأدب تماثل الفعل الكلامي في أسلوب عمله، ولكن لها وظيفة مختلفة. فنجاح النشاط اللغوي يعتمد... على كشف جوانب الإبهام عن طريق المواضعات والإجراءات وضمانات الصدق، التي تشكّل مجتمعة الإطار المرجعيّ الذي يمكن لفعل الكلام أن يتحوّل من خلاله إلى سياق الفعل. وكذلك الشأن في حالة النصوص الأدبية، فهي تتطلب كشفاً لجوانب الإبهام، ولكن فيما يتصل بما هو خياليّ"(٣).

وعلى هذا الأساس، كما يقول هولب، "فإن الطابع المميَّز للأدب أنه يتعامل مع المواضعات بطريقة مختلفة؛ ففي الوقت الذي نجد فيه الأفعال الكلامية العاديّة تقرّ بالمواضعات في استغلالها خبرات التواصل السابقة سعياً إلى الفهم، يتحفظ الأدب

(١) إيزر: فعل القراءة. ص٥٣، نقلاً عن هولب، روبرت: نظرية التلقي. ترجمة عز الدين إسماعيل. ط١. نادي جدة الأدبي. ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م. ص٢٠٦.

(٢) هولب، روبرت: نظرية التلقي، ص٢٠٧.

(٣) إيزر: فعل القراءة. ص٦٠، نقلاً عن هولب، روبرت: نظرية التلقي، ص٢٠٧-٢٠٨.

الخيالي إزاء هذه المواضعات"(١). ونتيجة لهذا، كما يقول إيزر، "فإن هذه المواضعات تُنتزع من سياقاتها الاجتماعية، ويحال بينها وبين وظيفتها التنظيمية، وتصبح في ذاتها، من ثمّ، موضوعات لإمعان النظر فيها"(٢)، وذلك بناءً على ما يقوم به الخطاب الأدبي من تنظيم لمواضعاته الخاصة حتى تصبح موضوعاً للتأمل من جانبنا.

ولكل نص محتوى أو أفكار تحتاج إلى شكل أو بنية تنظّم عرضها، وذلك من خلال ما يسميه إيزر إستراتيجيات معينة تعين على تحقيق هذه الوظيفة. وليست هذه الإستراتيجيات ـ في نظر إيزر ـ مجرّد مقوّمات شكلية بنيوية، بل تشمل ـ كما يقول ـ "بنية النص الباطنية، وعمليات الفهم التي تستثار نتيجة لذلك لدى القارئ"(٣).

على هذا النحو، تمثّل قراءة النص وفهمه ـ كما هو الشأن في عملية إنتاجه ـ لونين من ألوان النشاط الاجتماعي. ومن هذا الجانب يمكن للدراسة الأدبية أن تتشكل بوصفها فرعاً من علم اجتماع الاتصال (sociology of communication)، مثلما ينبّه على ذلك جمبرخت، أحد تلاميذ ياوس، الذي خطا بنظرية التلقي إلى المدى الأبعد لمّا رأى فيها نموذجاً نقدياً من الأجدر أن يقوم على أساس فكرة الاتصال منه على أساس الأثر والاستجابة(٤).

ثانياً: الخطاب الأدبي بوصفه فعلاً كلامياً تخييلياً:

الفعل الكلاميّ هو الفعل الذي يتحقق باللغة وينجزه المتكلم وهو يسوق قولاً معيَّناً في سياق تواصلي محدّد. فكثير من مظاهر السلوك الاجتماعي لا تتحقق إلا عن طريق الكلام. والفعل الكلامي من ثَم لا يقتصر على نقل مُراد المتكلمين ولا ينحصر في مجرّد فعل القول الذي نعبّر من خلاله عن معنى معيَّن، ولكنه ـ وهذا

(١) هولب، روبرت: نظرية التلقي، ص٢٠٨.

(٢) إيزر: فعل القراءة. ص٦١، نقلاً عن هولب، روبرت: نظرية التلقي، ص٢٠٨.

(٣) إيزر: فعل القراءة، ص٨٦، نقلاً عن هولب، روبرت: نظرية التلقي، ص٢١١.

(٤) انظر: مقدمة عز الدين إسماعيل لترجمته كتاب هولب، روبرت: نظرية التلقي، ص٢١.

هو الأهمّ - ممارسة ذات طابع اجتماعي يتفاعل أعضاء الجماعة اللغوية من خلالها[1].

والأفعال الكلامية - كما هو معلوم - على ثلاثة أضرُب: فعل القول أو فعل التلفظ، فمجرد التعبير أو النطق بالقول هو في ذاته فعل؛ يسميه أوستن (locutionary act)؛ والفعل المتضمن في القول، وهو الوظيفة المقصودة من وراء فعل القول، ولا تتحقق إلا من خلال القوة الإنجازية المصاحبة لفعل القول، كالأمر والنهي، والشكر والذمّ، والنداء والإذن، والمنع والوعد والوعيد، وغيرها من الأفعال التي ينجزها المتكلم أو يحمل المتلقي من خلالها على إنجاز فعل ما، وهذا ما يسميه أوستن (illocutionary act)؛ والفعل التأثيري، وهو الأثر المقصود من وراء فعل القول، من استجابة أو إعراض أو غير ذلك من الآثار المترتبة على الفعل الكلامي، وهذا ما يسميه أوستن (perlocutionary act).

فالجملة (سوف أحضر غداً) مثلا، قد تكون وعداً (أي: التزاما بأني سأحضر غداً) في مقام معيّن، وقد تكون في مقام ثان توقعا: (أتوقع أن أحضر غداً)، وربما تحمل في مقام ثالث تهديداً أو تحذيراً: (أي: أنني أهدّدك بإعلامك أني سأحضر غداً). ويمثّل كل من هذه المعاني الثلاثة التي تحملها الجملة قوة إنجازية ممكنة يقصدها المتكلم ويدركها المتلقي وفْق شروط خاصة وفي مواقف تواصلية مختلفة. ومن هنا، تهتم نظرية أفعال الكلام بتحديد الشروط التي يستطيع المتكلم بموجبها افتراض أن المتلقي قادر على إدراك القوة الإنجازية التي يقصدها من وراء فعل القول.

والدراسة التداولية من هذا الجانب دراسة للشروط التي يكون الفعل الكلامي بموجبها مناسباً (appropriate) أو موفَّقاً (felicitous) في سياق تواصُليّ معيّن. وتُعرف هذه الشروط أو القواعد بشروط المناسبة (appropriateness or felicity conditions)، وعلى أساسها يُسند أبناء الجماعة اللغوية دلالة معيّنة لفعل كلامي معيّن. وبناءً

---

(1) Searle, J.R (1971): What is a Speech Act? in Searle, J.R. (ed.): The Philosophy of Language, Oxford University Press, p. 46.

على ذلك، يكون من أهداف الدراسة التداولية: دراسة الشروط والسمات المحدّدة التي يجب أن تتوافر في السياق التواصلي المعيّن (properties of the context) حتى يمكن لقول معيّن أن يُعدّ إنجازاً مناسباً لفعل كلامي معيّن(١).

ومن الشروط الأساسية للأفعال الكلامية: تَوافُر شرط القصد أو النية من جهة المتكلم، الذي يجب أن يكون واعياً لما يقول، مدركاً للفعل الذي هو بصدد إنجازه من خلال القول، قاصداً للهدف الذي يرمي إلى تحقيقه من وراء ذلك القول(٢).

وتقترن شروط المناسبة هذه بأطراف عملية الكلام، أي: بكل من المتكلم والمتلقي. وهي ذات طبيعة قصْدية واجتماعية(٣)؛ إذ يُقال عن الفعل الكلامي من

(1) Kasher, Naomi and Asa (1976): Speech Acts, Contexts and Valuable Ambiguities, in: van Dijk, T.A. (ed.): Pragmatics of Language and Literature, op.cit, pp.77-81.

(2) Leech, G. & Thomas, J. (1990): Language, Meaning and Context: Pragmatics, in: Collinge, N.E. (ed.): Encyclopedia of Language, Routledge, London and N.Y, p.177 & ff.

من الطريف الإشارة هنا إلى أن الجاحظ، في معرض الحديث عن صدق الخبر أو كذبه، يحتكم إلى معيارين؛ هما: مطابقة الخبر للواقع، واعتقاد المخبر(أو قصده). وبناءً على ذلك يقسم الأخبار إلى: صادق، وكاذب، وغير صادق ولا كاذب. وقد نشأ تقسيمه الثلاثي هذا الذي خالف به جمهور العلماء والبلاغيين العرب عن اعتماده معياراً تداولياً في التصنيف هو "اعتقاد المتكلم وقصده". وفي عمل الجاحظ هذا شبه كبير بما فعله سيرل حينما جعل "شرط الصراحة" معياراً من معايير القوة الإنجازية التي تحملها الأفعال الكلامية. وقد أورد هذا التقسيم الثلاثي للخبر التفتازاني (ت. حوالي عام ٧٩٢هـ) ونسبه إلى الجاحظ. انظر: التفتازاني، سعد الدين: المطول في شرح تلخيص المفتاح للخطيب القزويني. ترتيب وتعليق: عبدالمتعال الصعيدي. قم. إيران. منشورات دار الحكمة. د.ت. ص٤٠-٤١. وانظر كذلك: صحراوي، مسعود: التداولية عند علماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، ط ١. ص٩٢-٩٥.

(3) Levinson, S.C.(1983): Pragmatics, Cambridge University Press, p.230; Geis, M.L (1997): Speech Acts and Conversational Interaction, Cambridge University Press, p.4.

وانظر من بين الدراسات العربية تلخيصا ضافيا لهذه الشروط، مثلاً، لدى: نحلة، محمود أحمد (٢٠٠٣): الاتجاه التداولي في البحث اللغوي المعاصر، ضمن كتاب: في اللغة والأدب، دراسات مهداة إلى الأستاذ الدكتور عثمان موافي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية، ص ١٩٦-١٩٧.

جهة: إنه تعبير مثلاً عن اعتقاد أو رأي أو رغبة أو ميل أو تفضيل أو ما إلى ذلك. ويُنظر إليه من جهة أخرى على أنه تعبير عن سلطة، أو يُمارَس من خلاله دور معين، أو يتخذ المتكلم عن طريقه موقفاً ما تجاه المتلقي، ومن ثَم يمنحه منزلة (status) معيّنة أو دوراً (role) خاصاً. فالجملة: "رأيته أمام منزله في الساعة السابعة مساء"، قد تكون مجرّد خبر، إذا جاءت في سياق حديث عابر بين طرفين، ويكون قائلها مجرد راوٍ ينقل خبراً؛ لكنها تتحول إلى شهادة، ويتحول قائلها إلى شاهد رسمي، إذا جاءت في سياق تحقيق رسمي لدى الشرطة، أو جواباً على سؤال من القاضي أمام المحكمة.

كما تتصل شروط المناسبة بالمواضعات اللسانية والاجتماعية التي على المتكلم أن يراعيها في قوله، وعلى المتلقي أن يدركها، حتى يحقق ذلك القول فعله في موقف معيّن وعلى نحو معيّن. والإخلال بأي من تلك الشروط من شأنه أن يُبطل ذلك الفعل أو يعطّل مفعوله.

هكذا تسير الأمور مع الأفعال الكلامية حتى تكون موفَّقة ومناسبة في مواقف الاتصال اللغوي الطبيعيّ. أما في الخطاب الأدبيّ، فجميع تلك الشروط، كما ينبّه إلى ذلك أومان(1)، غير متوافرة؛ إذ إن المنشئ يعمل على خرقها بشكل مقصود. فلا وجه مثلاً لسؤالنا عمّا إذا كان المتنبّي جادّاً أو صادقاً حين يقول:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي   وأسمعت كلماتي من به صمم

ولا جدوى من أن نتساءل عمّا إذا كان المنشئ هو الطرف المناسب لقول هذا البيت، أو صياغة أيّ نصّ غيره، شعريّاً كان أو روائيّاً أو مسرحيّاً؛ لأن السؤال لا يُطرح أصلاً. كما لا يمكن أن نسأل، بشأن قصيدة شعرية مثلاً، عمّا إذا كان تنفيذ

(1) Ohmann, R (1971): Speech, Action and Style, in: Chatman, S. (ed.): Literary Style: a Symposium, N.Y, Oxford Univ. Press, pp.241-254.

القول فيها صحيحاً، كاملاً أو ناقصاً، أو ما إذا كانت الألفاظ التي صدر بها فعل القول ذاك تُحيل إلى معناها أم لا.

فما نوع الفعل الكلامي الذي يتجسد من خلال القول الشعري إذن؟

لقد طرح "ليفن" هذا السؤال في إحدى مقالاته(١)، وأشار إلى أن "أوستن" في مواضع كثيرة من كتاباته قد نبّه على أن نظريته لا تنطبق على ما يسميه "الاستعمالات اللغوية غير الجادّة" (non-serious uses of language)، ومن ضمنها الشعر، الذي يعدّه استعمالاً "متطفلاً" (parasitic) على استعمال اللغة الطبيعي، ويصفه كذلك بأنه خروج باللغة عن نسقها المعتاد أو الطبيعي (an etiolating of language).

يجب ألا نفهم إشارات "أوستن" هذه على أنها تقليل من شأن اللغة الشعرية، ولكن فقط على أنها دليل على إدراكه تلك الخصوصية التي تتميز بها لغة الشعر، وأن أيّ محاولة لتطبيق نظريته على لغة الشعر، والخطاب الأدبي عامّة، لا يمكن أن تكون مباشرة(٢)، فحين أقول مثلاً، مستوحياً قول الشابّي: (غنّني أنشودة الفجر الضحوك)(٣)، فقد يكون معنى كلامي هذا وما أرمي إليه واضحاً تماماً، لكنّ السؤال يبقى حول ما إذا كنت، بقول كهذا، أمثّل دوراً، أو أقول شعراً، أو أُصدر أمراً، أو ربما أمزح. لكنّ المؤكد أن الطريقة التي تحيل بها جملة الأمر إلى المعنى تبدو معلّقة، ولا يبدو أنها ستحقق في المتلقي الاستجابة المتوقّعة التي تستثيرها أفعال الأمر التوجيهية عادة، بحيث لا نتوقع من المتلقي أن يستجيب لهذا الأمر مثلما يستجيب لأي أوامر أخرى.

(1) Levin, Samuel R: " What kind of speech act a poem is?" in van Dijk, T. A.(1976): Pragmatics of Language and Literature, pp.141-60.

(2) Austin J.L.(1962): How to Do Things with Words? New York, Oxford Univ. Press, p.104.

(٣) من مطلع قصيدته بعنوان "أغنية الأحزان"، انظر ديوانه: أغاني الحياة. دار صادر. بيروت. ط١. ١٩٦٦. ص٨١.

ولا يعني هذا أن نظرية الأفعال الكلامية والشروط التي تحكم تلك الأفعال، كما ساقها أوستن و سيرل، لا تنطبق على اللغة الأدبية، أو أن تطبيقها عليها أمر مستحيل أو غير ممكن، ولكن فقط أنها بحاجة إلى شيء من التعديل والضبط.

فما القوة الإنجازية التي يحملها الخطاب الأدبيّ إذاً، قصيدة كان أو رواية؟

يبدو أن جواب هذا السؤال يتمثّل في النظر إلى العمل الأدبيّ، من منطلق ما مرّ بنا، على أنه عمل تخييليّ، أو فعل محاكاة. و من المنطلق نفسه، يقترح "ليفن" أن وراء كل قصيدة دعوة من المنشئ إلى المتلقي كي يشاركه تجربته التي تخيّلها وعبّر عنها من خلال تلك القصيدة. وصيغة هذه الدعوة كالآتي: (أنا الشاعر أتخيّل نفسي في هذا العالم المتخيَّل، وأدعوك، أيها المتلقي إلى أن تتصوّر معي هذا العالم الذي أقول عنه، أو هذه التجربة التي أقول فيها: كذا وكذا). ومثل هذه الدعوة الضمنية أو الافتراضية هي التي تمنح العمل الشعريّ (والأدبيّ عموماً) في نظر ليفن قوّته الإجرائية وطاقته الأدائية، كفعل من أفعال القول(١).

على هذا النحو، تكون قصيدة شعرية ؛مثل: قصيدة الشابي "مأتم الحب"(٢) عبارة عن خطاب بنيته العميقة جملة تبدأ بقول الشاعر: أتخيّل نفسي في مشهد أو موقف أدعوك أيها القارئ (أو أيها الجمهور المستمع) أن تشاركني حضوره، فتسمعني وأنا أقول عنه:

ليت شعري — أيّ طيـــــر
يسمع الأحزان تبكـي — بين أعماق القلوب
ثم لا يهتف في الفجر — بـرنّـات النـحيـــب
بخشوع واكتئاب

(1) Levin, Samuel R.: "What kind of speech act a poem is?" in van Dijk, T.A. (1976): Pragmatics of Language and Literature, pp.149-150.

(٢) انظر ديوانه: أغاني الحياة. دار صادر. بيروت. ص٦٢-٦٣.

فتتأمل تفاصيله، ويختلج صدرك بما فيه من مشاعر وأحاسيس.

ومثل ذلك يُقال عن قصيدة أحمد مطر التي عنوانها "حوار على باب المنفى"، فهي تقوم في بنيتها العميقة على جملة تبدأ بقول الشاعر: "أتخيّل نفسي على باب إذا تخطّيتُه خرجت إلى المنفى، وأدعوك أيها المتلقي أن تشاركني هذا الموقف وتسألني: لماذا الشعر يا مطر؟"(١).

يقول "لايكوف": إن أفعالاً من قبيل حلم وتخيّل، وما إليها من الأفعال التي نصنع بها عوالم وننشئ بها أوضاعاً، هي أفعال تفترض ضمنيّاً وجود خطاب له أكثر من عالم ممكن، وأوضاع تدور على أكثر من مستوى: مستوى العالم الذي أحلم فيه، ومستوى عالم الحلم ذاته الذي أحلم به(٢).

فالأنا، في جملة "أتخيّل نفسي على باب إذا تخطيته خرجت إلى المنفى" قد يكون هو الشاعر أحمد مطر الحقيقيّ (؟؟) الذي يتصوّر ذاته في ذلك الموقف المتخيّل، والمتلقي مدعوّ بدوره إلى أن يتخيّل أنه في موقف من يسأل: "لماذا الشعر يا مطر؟" ولهذا السبب إذن لا يُسأل عمّا إذا كان ما يقول الشاعر صدقاً أم كذباً، بل السؤال هو عمّا إذا كان فعل القول الذي تَجسّد في القصيدة مناسباً أم لا، وما إذا كان ذلك الفعل قد تَحقّق أم لا.

ولهذا السبب أيضاً تكون الشخصيات والأطراف والأحداث والمخلوقات الخارقة التي يزخر بها عالم القصيدة الشعرية شخصيات وأطرافاً وأحداثاً ومخلوقات لا تنطبق عليها شروط الصدق والكذب التي تحكم أقوالنا في اللغة الطبيعية. وعلى هذا، يصبح بإمكان الأعمى أن يرى أدب المتنبي، والأصمّ أن يسمع كلماته. كما يصير بإمكان الزمان أن يُختزل والمسافات أن تُختصر في عالم لا تحدّه سوى سطور

(١) انظر القصيدة في مجموعته الشعرية "لافتات ٢".

(2) Lakoff, G (1970): "Counterparts, or The Problem of Reference in Transformational Grammar", in: N.S.F.R.24, pp.23-26; quoted by Levin, S.R: op.cit. p.151.

القصيدة، أو صفحات الرواية.

ومن شأن التقاليد الأدبية ومواضعات اللغة الشعرية أن تُسهم في تحقيق ما يسمّيه كولريدج الاستعداد الطوعيّ للتصديق (the willing suspension of disbelief)(١) لدى المتلقي الذي يصبح، من منطلق كونه متلقيا مختاراً وطرفاً مشاركاً في الموقف الأدبي، كما مرّ بنا، مستعدّا كذلك لمتابعة المنشئ في خياله، ومشاركته تجربته، والتحليق معه في عالم أحلامه.

من جهة أخرى، يتميز الفعل الكلامي من حيث وظيفته في الخطاب بأنه يحدث تغييراً في ذهن المتلقي، فيضيف إليه معلومة، أو يغيّر في معتقداته أو في رغباته، وأن ذلك التغيير في المعلومات أو المعتقدات أو الرغبات تترتب عليه نتائج تتجسد من خلال مواقف وأفعال اجتماعية محددة(٢). من ذلك أن طلب شيء ما معناه إعلام طرف ثان بأن المتكلم يريد منه فعل ذلك الشيء، وأن الطرف الثاني بناء على تلك المعلومة قد يقرّر تنفيذ ما طُلب منه فينفذه فعلاً، أو قد يتجاهل الطلب ولا يبالي، مع ما قد يترتب على هذا الموقف من نتائج. وينطبق الأمر ذاته على أفعال كلامية أخرى مشابهة، كتقديم النصح والمشورة، أو الوعد بأمر ما، أو توجيه اتهام أو تحذير، أو ما إلى ذلك. كما ينطبق أيضاً على "تلك الأنماط من الخطاب التواصلي ذات الاتجاه الواحد، والتي تكون مكتوبة وغير مباشرة، كنصوص القوانين والبيانات أوالتصريحات، والعقود، والإعلانات التجارية،

---

(١) صاغ الشاعر والفيلسوف وعالم الجمال الإنجليزي "صامويل تيلور كولريدج" هذا المصطلح عام ١٨١٧م، ضمن مؤلفه "السيرة الأدبية" (Biographia Literaria) وقرنه بسياق إبداع الشعر وقراءته. واقترح كولريدج أن المؤلف إذا استطاع أن يثير شيئا من الاهتمام لدى قرائه، وأن يبعث شيئا من الحقيقة فيما يسوقه من أحداث خارقة، فسيجعل القارئ يتخلّى فوراً عن أحكامه بأن ما يرويه غير ممكن. وينطبق هذا المبدأ بوجه خاص على الأعمال الروائية وقصص المغامرات والمسرحيات وقصص الخيال وروايات الفنتازيا.
انظر في هذا الصدد: http://en.wikipedia.org./Wiki/suspension_of_disbelief .

(2) van Dijk, Teun A. (1981): Studies in the Pragmatics of Discourse, p.249.

والمحاضرات العامة، وغيرها، حيث تنقل جميعها معلومات إلى المتلقي، سامعاً كان أو قارئاً، فتجعله نتيجة لذلك إما ملزَماً بأمر ما، أو تمنحه حقاً، أو ما إلى ذلك، تجاه الدولة أو المؤسسة أو الجهة التي صدرت عنها مثل تلك النصوص"(١).

من هذه الناحية، لا يبدو أن في الخطاب الأدبي بمختلف أنواعه نية مباشرة وعملية من قبل المنشئ في إحداث تغيير لدى المتلقي وعالمه ومواقفه وسلوكه، على نحو ما ينتج عن الأفعال الكلامية في أنماط التواصل اللغوي العامّ. وغياب مثل هذه النية أو القصد ظاهر في الواقع في أنواع أخرى من الخطاب، كالحديث للآخرين عن أحوالنا، أو عمّا فعلنا في خلال اليوم، أو حين نروي النكت والطرائف. في مثل هذه الحالات، تبدو نية المتكلّم متجهة إلى مجرّد الحديث، وإلى مجرّد أن يستمع إليه المتلقي، أو يشاطره ميوله وأحاسيسه. إنها على حدّ قول حازم القرطاجني السابق، "ضرب من رياضة الخواطر والمُلَح"، أو ضرب "من التعجيب والاعتبار".

لكنّ من آثار تعاملنا مع الخطاب الأدبي أنه يُحدِث تغييراً في سلّم القيم لدينا ومعايير تقويمنا للظواهر والأشياء، والأحكام التي نطلقها بالاستحسان والتفضيل مثلاً، أو بالاستهجان والرفض. وكثيراً ما يتجلّى هذا في المواقف التي تتولّد عن قراءتنا للآثار الأدبية، فنكتشف معها جوانب كانت خافية علينا من الجمال أو القبح، أو الأمانة أو الخيانة، أو الحبّ أو الكراهية، أو ما إليها، فنراجع على ضوء ذلك مواقفنا من العالم ونظرتنا إلى الوقائع والأشخاص والأشياء(٢). وكلها آثار ونتائج لا يبدو أنها قائمة على نية مباشرة وعملية من المنشئ وهو يمارس فعل القول. لكنها تظل مظهراً من مظاهر التغيير الذي يُحدثه فينا ذلك الفعل الكلامي الخاص المقترن بالخطاب الأدبي. وهذا في حد ذاته أثر من آثار الفعل الكلامي

---

(١) السابق. الصفحة نفسها.

(2) van Dijk, Teun A.(1976): Pragmatics and Poetics, op.cit, p. 42.

المتمثل في مثل هذه الأنواع من الخطاب. إن الفعل الكلامي الذي يقوم عليه الخطاب الأدبي، بعبارة أخرى، فعل محاكاة لا يخلو "من تحريك النفوس إلى استحسان أو استقباح"، على حدّ قول القرطاجني، مرة أخرى. ويقترن بهذا الأثر الناتج عن قراءتنا للعمل الأدبي أن ردّة فعلنا تجاهه لا تتولّد عن موضوعه أو مضمونه فقط ولكن أيضاً عن كيفية عرْض ذلك الموضوع وطريقة تناوُله: أي: أن اهتمامنا بالعمل الأدبي يتجاوز الأفكار والمضامين التي يعرضها ليتركز على كيفية تقديم تلك الأفكار والخصائص البنائية أو الشكلية التي اختارها المنشئ لنقل تلك الأفكار والمضامين(١).

ثم إن كثيراً من القواعد التي تحكم الأفعال الضمنية، أي: الأفعال المقصودة من وراء فعل القول، لا تبدو مناسبة للأفعال الضمنية كما تأتي في سياق الخطاب الأدبي. ففي مقطع من قبيل:

"ها هو السيد غريسار واقف داخل مكتبة دار البلدية... إنه غارق في تأمُّل وضْع البشرية ومصير الإنسان في هذا الوجود"(٢).

نجد الكاتب يقدّم لنا شخصية السيد غريسار في جملتين وصفيتين، لهما شكل الفعل التقريري (an assertion). لكن كثيرا من شروط المناسبة الخاصة بالتقريريات لا يبدو أنها تنطبق على هذا القول، وخصوصا منها الشرط الذي يقتضي اعتقاد المتكلم أن ما يقرّره بقوله هذا صادق وحقيقة، وأن لديه الأدلة على "صدقيته"، إن صح التعبير. ولهذا السبب لا يبدو أن المثال السابق يمثّل فعلا تقريريا في الأساس، إذ إن التقريريات أقوال يتعهد المتكلم بموجبها بصدق ما يقول. والمنشئ إذ يورد هذا القول لا يبدو أنه مكترث أصلا بتقديم تعهُّد كهذا.

(١) السابق. ص ٤٣.

(٢) من مقدمة قصة قصيرة بعنوان "الحسد" للكاتب الفرنسي دانييل بولانجيه، ترجمة د. حمادة إبراهيم ضمن مجموعة عنوانها "القربان وقصص أخرى"، سلسلة من روائع القصص العالمي. دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام. الرياض. ط١، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م. ص ٣٣.

وعلى النحو ذاته، قد يسوق الشاعر فعل أمر (وهو من التوجيهيات) فيقول كما قال أبو نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء   وداوني بالتي كانت هي الداء

فلا يقتضي ذلك أن يكون (فعل اللوم) الذي يتبرم منه الشاعر قد تمّ حقيقة، أو أن الشاعر إذ يصدر هذا الأمر كان يرغب فعلا في أن (نداويه بالتي كانت هي الداء)، أو أن المتلقي بإمكانه أن ينفّذ هذا الأمر. ولهذا يبدو أن الفعل التوجيهي المضمن في هذا القول لا يمثّل أمراً في الأساس؛ لأن نية المنشئ ليست كما يبدو في حمْل المتلقي على فعل شيء ما. وهذا ما يجعل الأفعال الكلامية في الخطاب الأدبي أفعالا كلامية تخييلية (fictional) تتوافر فيها جميع شروط المناسبة التي تحكم الأفعال الضمنية، مع استحالة تطبيق شروط المناسبة تلك عليها.

من أجل هذا، يرى بعض اللسانيين والنقاد أن من طبيعة الخطاب التخييلي أن شروط المناسبة والقوة الإنجازية لفعل القول فيه تبدو معلّقة، وأن العلاقة المعهودة بين ما فيه من أقوال والعالم الخارجي تبدو منبتّة، ومن ثَم تصبح تلك الأقوال غير فاعلة، أو أنها ـ بعبارة أخرى ـ تبدو قاصرة عن أن تكون أفعالاً. وهكذا يصير الخطاب الأدبي بمنزلة سلسلة من الأفعال الكلامية التخييلية المحاكية (mimetic speech acts)، غير الحقيقية (pseudo-speech acts)، ومجرّد مزاعم بأنها تفعل أشياء. ويصير فعل الأمر (دع عنك لومي، وداوِني) وما إليه فعلا كلاميا تخييليا / محاكياً[1]، تكون معه شروط المناسبة المتعلقة بالأفعال الكلامية الحقيقية معلّقة بالنسبة إلى المنشئ الذي يتحول إلى متكلم / راوٍ يزعم أن طرفا ما ينجز تلك الأفعال الكلامية الضمنية.

(١) انظر في هذا الصدد مثلا:

Ohmann, R (1971): Speech Acts and the Definition of Literature, in Philosophy and Rhetoric, 4, pp. 1-19; see also Ohmann, R (1973): "Literature as Act", in: Chatman, S. (ed.) (1973): Approaches to Poetics, New York: Columbia University Press.

ولقائل أن يلاحظ هنا أن النص الأدبي الواحد يتألف عادة من عدة جمل، وأن كلاً منها قد تشكّل في ذاتها فعلاً كلامياً ممكناً، وهو ما يعني أن أنواعاً متفرقة من الأفعال الكلامية (كالتقريريات والطلبيات والبوْحيات، وغيرها) قد تجتمع في نص أدبي واحد. فكيف يكون التعامل مع هذه الحقيقة؟

يمكن تجاوُز هذا الإشكال، على نحو ما يقترح فان دايك(١)، بالنظر إلى النص الأدبي الواحد بوصفه فعلاً كلامياً شاملاً، هو الذي يقوم عليه النص كلّه، ويتشكّل من مجموعة متفاوتة من الأفعال الكلامية الصغرى التي تقترن بكل جملة من الجمل التي يتألف منها ذلك النص الأدبي. ولعل للعناوين التي يختارها المنشئ لعمله دوراً في تحديد ملامح ذلك الفعل الكلامي الشامل الذي يقوم عليه النص. من هذا الجانب، تُستخدم العناوين على نحو كبير، في القصائد الشعرية خصوصاً وفي غيرها من الأعمال الأدبية أيضا، لتحديد طبيعة الفعل الكلامي الشامل، الذي هو فعل تخييلي مقترن بمقام خطابي تخييلي (من تلك العناوين، مثلاً: "صلوات في هيكل الحب" أو "نشيد الجبار أو هكذا غنّى بروميثيوس"، أو "أغاني الرعاة"، وجميعها للشابي، أو "النهر متجمد" لميخائيل نعيمة، أو "أغداً ألقاك؟" للشاعر السوداني الهادي آدم)؛ فهذه العناوين وغيرها تمنح القارئ إشارات بالغة الأهمية توجهه إلى الطريقة المناسبة التي تمكّنه من وضْع الخطاب التخييلي والأفعال الكلامية التي يتضمنها في سياقها المناسب.

ولعلّ مما قد يؤكد مشروعية هذه النظرة حقيقة أن العمل الأدبي الواحد يمكن النظر إليه على أنه اعتراف، أو أمر، أو تحريض، أو نقد أو تقريض، وأنه يشتمل في الوقت نفسه على أفعال كلامية مختلفة. وعلى هذا، يمكن لقصيدة شعرية ـ مثلاً ـ أن تكون اعترافاً، أو تقريراً أو نصحاً أو توجيهاً، إلخ، بناء على توافُر جملة من

(1) van Dijk, Teun A. (1981): Studies in the Pragmatics of Discourse, p.249.

وانظر كذلك: van Dijk, Teun A.(1976): Pragmatics and Poetics, op.cit, p.36

الشروط الدلالية. كما يمكن لرواية تصف أوضاعاً أو مشكلات اجتماعية تعاني منها طبقات معيّنة من المجتمع أن تقوم على فعل كلامي أكبر هو النقد الاجتماعي. وهو ما يعني أن العمل الأدبي لا يمكن النظر إليه على أنه فعل كلامي إلا على مستوى أشمل، أي: بوصفه فعلاً كلامياً شاملاً.

لذلك، وكما يُشترط في الجمل أن تكون منسجمة في تتابعها وتركيبها لتؤلف خطاباً، لابدّ لسلسلة الأفعال الكلامية التي تتحقق في سياق العمل الأدبي أن تكون منسجمة كذلك لتُعدَّ معقولة (rational) ومناسبة، وتمنح النص الأدبي من ثَم تماسكه وانسجامه. ومن الأمثلة الظاهرة على هذا الانسجام: ما نراه في أشكال الحوار العادي القائم على السؤال والجواب، فحين نطرح سؤالا مثلاً على شخص ما، فإنه يُفترض منه ـ في مواقف معيّنة على الأقلّ ـ أن يلتزم بشرط الجواب أو الردّ، وهو شرط يفترضه الاصطلاح اللغوي. وإذا طلبنا شيئا ما أو قدّمنا التماساً، فنحن في الأغلب نُتْبِعه (بناءً على شروط الاصطلاح نفسها) بعبارة تقريرية تسوّغ ذلك الالتماس أو الطلب، وتبيّن سببه. "فعوامل الربط بين سلسلة الأفعال الكلامية التي ننجزها في سياق تواصليّ معقّد، إذاً، هي شرط من شروط الانسجام التي يجب مراعاتها وتحقيقها بين مختلف تلك الأفعال الكلامية"، كما يقول فان دايك، "بحيث يكون الفعل الكلاميّ الواحد شرطاً لفعل كلاميّ آخر، أو جزءاً منه، أو نتيجة له"(١). فكيف يمكن لمبدأ كهذا أن يتحقق في الخطاب الأدبي والسياق التواصلي الذي يميزه؟

يمكن النظر إلى مقاطع الحوار في الخطاب السردي على أنها مشاركات في الحوار يتداول عليها الأطراف بالتناوب، ويتخذ فيها كل طرف دوره الخاص. ومن هنا يمكن تحليل الحوار إلى سلسلة من الأفعال وردود الأفعال، وما يقترن بكل منها من

(1) van Dijk, Teun A. (1981): Studies in the Pragmatics of Discourse, p.245.

أفعال كلامية تعكس علاقات الأطراف بعضها ببعض.

مثال ذلك: هذا الحوار المقتطف من قصة قصيرة عنوانها "القربان" للكاتبة الهندية نرجس دلال. يدور الحوار بين سائحة بريطانية (السيدة جوردان) ورفيقتها (هيلين)، ودليل هنديّ (السيد بريتام) بحضور سائح آخر (السيد تريانا)، عند أحد الحصون الأثرية في إحدى المقاطعات الهندية. تقول السيدة جوردان:

– (سيد بريتام، أليس عندك من معلومات مثيرة تود إطلاعنا عليها بشأن هذا الحصن؟

وتطلّع إليها "بريتام" ثم ابتسم قائلاً:

– إنه ليس سوى حصن قديم بلا تاريخ.. على أنه من المعلومات الطريفة أن لدى القرى المجاورة عادة جديرة بالذكر، تتمثل في أن يقدم السكان إلى إله المطر قرابين بشرية.. وبما أن القانون في أيامنا هذه يحرّم بالطبع مثل هذه العادات، فإن كثيرا من الفلاحين من سكان المنطقة يعتقدون اعتقادا راسخا أنهم ما كانوا ليواجهوا هذه المجاعة لو أنهم قدّموا إلى إله المطر قرباناً!

فأطلقت السيدة "جوردان" صيحة خفيفة تنمّ عن الانفعال والرعب، وهتفت:

– أتعني أنهم كانوا يتقربون إلى آلهتهم بمخلوقات بشرية حقاً؟!

وأردفت هيلين: "يا إلهي! هذا غير معقول!

فهز "بريتام" كتفيْه وهو يجلس إلى عجلة القيادة، وقال:

– عجباً! هذه ليست سوى وسيلة من الوسائل لمواجهة الأمور. إنهم يضحّون بكائن بشري في سبيل إنقاذ حياة المئات من الآدميين.. وفي الوقت ذاته، نحن هنا نرى أن من البشاعة إرسال الناس إلى بلد أجنبي لقتْل أناس آخرين لا يكنّون لهم شيئا من العداء! وعلى أية حال، فإن هذه العادة انقرضت منذ عهد بعيد.

وصرخ السيد "تريانا" بلهجة غاضبة:

– هل تتطاول فتقارن تلك الشعائر الوحشية التي تؤديها قبيلة بدائية جاهلة بالحملات التي تنظم تنظيما دقيقا في الحروب الحديثة؟

وقال "بريتام" في نفسه، وقد بلغ به الضيق مبلغه:

– ها هو ذا يعيد الكرّة!" ثم بذل جهداً جبّاراً للسيطرة على نفسه)[1].

نلحظ في المقتطف السابق كيف بدأ الحوار بمشاركة من السيدة "جوردان"، هي عبارة عن طلب ردّ عليه الطرف الثاني السيد "بريتام" بمعلومة جاءت في صيغة خبر أو زعْم (claim) أثار تعجّبا وانفعالاً من السيدة "جوردان"، وعبّرت عنه في شكل استفهام يبدو أقرب إلى الإنكار المؤدب؛ وتدخلت رفيقتها "هيلين" معلّقة على المعلومة السابقة بحكم تقريري صريح فيه إنكار وامتعاض. فأثار ذلك مداخلة من السيد "بريتام" في شكل فعل تقريري حوّل الحوار إلى وجهة أخرى، وأضاف إليه عنصرا من الجدل الحجاجيّ (argumentation)، وفتح المجال بذلك لمداخلة من السيد "تريانا" جاءت اعتراضا عنيفاً على رأي "بريتام" (disagreement) فيفتح المجال بذلك أمام قدر جديد من الجدل (argument). لكن السيد بريتام فضّل الرد عليه همْساً بينه وبين نفسه، تجنُّباً لمواجهة كلامية قد لا تُحمد نتائجها، وهو ما يكشف طبيعة العلاقة المتوترة بين الرجلين.

ويتوقف مثل هذا التحليل لمقاطع الحوار - بطبيعة الحال - على قدرة المتلقي على الاستنتاج (inference) واستخلاص ما في كل من تلك المشاركات من دلالات لها أثرها في بناء الأحداث وتسلسلها. ويوضح مثل هذا التحليل كيف يمكن لنظرية أفعال الكلام والمقاربة التداولية للخطاب، السردي خاصة والأدبي عموما، أن تكشف لنا البنية الداخلية للخطاب وطريقة عمله.

(١) من قصة قصيرة بعنوان "القربان" للكاتبة الهندية نرجس دلال، ترجمة د. حمادة إبراهيم ضمن مجموعة عنوانها "القربان وقصص أخرى"، سلسلة من روائع القصص العالمي. دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام. الرياض. ط١. ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م. ص ٢١-٢٢.

ثالثاً- الخطاب الأدبي والمعاني الضمنية:

المعاني الضمنية، أو ما يسميه بعضهم "الإضمارات التداولية" (implicatures) هي كل ما يمكن أن يضمّنه أو يضمره متكلم معيّن فوق ما يصرّح به ظاهر كلامه(١)، وهي معان تتجاوز "المعنى المتعارَف عليه للكلمات المستعملة"(٢). ولمفهوم المعنى الضمني هذا أهمية خاصة في إطار الحوار وما له من شروط تقتضي التزام المتحاورين بمبادئ عامّة تشكّل ما يسمّيه جرايس "مبدأ التعاون" (the cooperative principle)، الذي يحدّده بقوله: "أن تجعل إسهامك في الحوار كما هو مرجوّ منك، من حيث اختيار التوقيت المناسب للمشاركة، وأن يكون ذلك الإسهام متماشياً مع الهدف والتوجه المسلَّم بهما في سياق الخطاب"(٣). ويستند هذا المبدأ العامّ إلى مبادئ أربعة:

- من حيث الكمّ (quantity)، أن يكون إسهامك مفيداً بالقدر المطلوب (أي: بحسب ما تمليه الحاجة في الحوار القائم)، فلا تقدّم معلومات أقلّ ولا أكثر مما يلزم.
- من حيث الكيف (quality)، ألاّ تقول ما تعتقد أنه خطأ أو كذب، أو لا تملك بشأنه حججاً كافية.
- من حيث المناسبة (relevance)، أن تتحدث بما هو مناسب للموضوع.
- ومن حيث الطريقة (manner)، أن تكون واضحاً، وتتجنّب الغموض، وأن تكون محدّداً موجزاً ومنظّماً فيما تقول.

والنظر في الخطاب من زاوية مبادئ جرايس هذه يتيح المجال للتعرف على وجوه المعاني أو الدلالات الضمنية التي يمكن للمتكلم أن يوحي بها إذا لم يلتزم بمبدأ من تلك المبادئ.

---

(1) Grice, H.P.: Logic and Conversation, in: Cole, P & Morgan, J.L.(1975): Syntax and Semantics III: Speech Acts, N.Y. Academic Press.

وانظر كذلك: نحلة، محمود أحمد: الاتجاه التداولي في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص١٨٦.

(2) van Dijk, Teun A.(1976): Pragmatics and Poetics, p.44.

(٣) السابق. ص ٥٤ .

فانسجام أي حوار أو خطاب في مواقف الاتصال اللغوي الطبيعي يتوقف بشكل كبير على ما يحمله من معان ضمنية. لننظر في هذا المثال من حوار بين زميلين في العمل:

(أ) أشكو من صداع في رأسي؛

(ب) لديّ علبة أسبرين في حقيبتي.

ما يضمّنه المتحدث (ب) في ردّه هو أنه على استعداد لتقديم حبات أسبرين لزميله (أ)، وبوسع (أ) بناءً على هذا الردّ أن يفترض ذلك، وإلاّ كان في ردّ (ب) خرق لمبدأ المناسبة الذي نصّ عليه جرايس. لننظر الآن في المثال الآتي الذي يبدو غريباً بعض الشيء:

(أ) أشكو من صداع في رأسي؛

(ب) كم الساعة الآن؟

في ردّه هذا، قد يقصد (ب) أن للوقت علاقة بالصداع الذي يشكو منه (أ)، أو أنه لا يرغب في الحديث عن صداع (أ)، أو أن الوقت قد حان لأن يتوقف (أ) عن العمل؛ لأن ذلك هو سبب الصداع، أو ما إلى ذلك. فهذه احتمالات عدّة لمعان ضمنية تمثّل تفسيرات ممكنة لجواب (ب)، وهذا أمر يحاول الأدباء استثماره إلى حدّ كبير، وكذلك الساسة والصحفيون وأصحاب الإعلانات التجارية، وغيرهم من المتكلّمين المهتمّين بظاهرة تعدّد المعاني(1).

لننظر الآن في هذا المقطع الحواري من مطلع قصيدة أحمد مطر، "حوار على باب المنفى"، التي مرّت بنا سابقاً:

لماذا الشعر يا مطر؟

أتسألني:

(1) Pratt, M. Louise (1977): Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse, p.155.

لماذا يبزغ القمر؟

لماذا يهطل المطر؟

لماذا العطر ينتشر؟

أتسألني: لماذا ينزل القدر؟

يلحظ أن الشاعر قد تجاهل سؤال السائل عن الغاية من الشعر، فلم يقدّم الجواب المفترَض، بل جاء ردّه في سلسلة من الأسئلة لا تبدو في ظاهرها مناسبة لغرض السائل، خصوصاً وأن الرد على الاستفهام في المواقف اللغوية الطبيعية لا يكون بسؤال، فضلا عن مجموعة من الأسئلة. لكننا من منطلق إدراكنا لموقف التواصل الأدبي، وما يقتضيه من افتراض لوجود مبدأ التعاون، والمبادئ الأخرى التي نصّ عليها جرايس، سنتنبّه إلى وجود معان ضمنية أو مضمرات كثيرة وراء هذا الخرق الواضح لمبادئ الحوار. فعلى أساس من مبدأ المناسبة - مثلاً - سنحتاج إلى السؤال عن مدى جواز أن يكون الردّ على سؤال بسؤال، بل بمجموعة أسئلة، وما يحمله ذلك من دلالات ضمنية. وعلى أساس من المبدأ نفسه، سنسأل عن العلاقة بين كُلٍّ من بزوغ القمر وهطول المطر وانتشار العطر ونزول القدر، من جهة، وعلاقة كل ذلك بالشعر، من جهة أخرى. وعلى أساس من مبدأ الكمّ، سنحتاج إلى السؤال عن سبب تهرُّب الشاعر من الإجابة المباشرة في جملة واضحة محدّدة، ولجوئه بدلاً من ذلك إلى الردّ بأسئلة أربعة. ومن شأن هذا أن ينبّهنا إلى علاقة الشبه التي أراد الشاعر أن يلفت إليها أنظارنا بين تلك الظواهر التي تضمّنتها الأسئلة: فكلّها ظواهر حتمية لا بدّ منها، وهي من ثَمَّ من البديهيات التي لا يُسأل عنها؛ وكذلك الشعر. ويستتبع ذلك أيضاً تفسير سلسلة الأسئلة لا على أنها للاستفهام والطلب، ولكن على أنها تقرير من الشاعر بأن في شعره كل ما في القمر عند بزوغه، والمطر عند هطوله، والعطر في انتشاره، والقدر عند نزوله.

وعلى النحو ذاته، فإن تحليلنا للخطاب السردي لا بدّ أن يتضمّن توضيحا لمدى قدرتنا على استنباط المعاني الضمنية ذات الصلة بالنسق أو الترتيب الزمني للأحداث. وبناء على هذا، فإن كل عبارة يوردها الروائي أو القصّاص إنما هي إشارة أو تضمين بأن تلك العبارة جزء من النسق السردي للأحداث، أي: حلقة في سلسلة الأحداث، أو معلومة ذات وظيفة تقويمية يُقصد بها توجيهنا إلى اعتماد تفسير معيّن لسلسلة الأحداث. ففي جملة من قبيل: "وقعت المزهرية من يدها وانكسرت"، هناك مضمران: أولهما زمني، والثاني سببي؛ فوقوع المزهرية حدث أوّلاً، وانكسارها كان بسبب سقوطها. وهكذا نفسر المعلومات التي نتلقاها على أنها سردية، أو توجيهية، أو تقويمية. وبناءً على مبدأ الكم، سنفسر أي ثغرات في النسق الزمني للأحداث لا على أنها خرق لمبدأ التسلسل الزمني للأحداث، ولكن على أنها فراغات لم يحدث خلالها شيء يستحق الذكر(١).

من هذا الجانب، يسوق الخطاب القرآني الكريم في سورة القصص، مثلاً، ظروف عودة الرضيع موسى إلى والدته كي تقرّ عينها ولا تحزن. ثم ينتقل السرد القصصي مباشرة إلى مرحلة لاحقة من حياة موسى عليه السلام، وقد أصبح شابّا قويا، بما يوحي للقارئ المتابع بأنه لم يحدث في تلك الأثناء ما يستحق الذكر. يقول الله تعالى: ﴿ **وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِن قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ * فَرَدَدْنَاهُ إِلَى أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لا يَعْلَمُونَ * وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَى آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ** ﴾ [القصص: ١٢ - ١٤].

وقد تكون الفراغات في النسق الحواريّ أو السرديّ فراغات يُراد منها إبلاغ المتلقي شيئاً ما عمّا يجري في المشهد القصصيّ. مثال ذلك: هذا المقطع من رواية

(1) Pratt, M. Louise (1977): Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse, p.158.

"مدن الملح"، للكاتب عبد الرحمن منيف، حيث يلتقي أبناء متعب الهذّال الثلاثة (شعلان، وفواز، وصويلح) في وادي العيون، بعد أن اختفى والدهم فجأة، ولم يعرفوا لغيابه سبباً. كان ابنه فواز متعطشاً لمعرفة شيء عن أخباره، فسأل أخاه الأكبر شعلان:

- "ما هي علوم أبوي يا شعلان"؟

وبطريقة بارعة، وكأن أسبابها وُلدت في تلك اللحظة، صرخ شعلان على أحد الرجال، كان يمرّ قريبا من البراميل، باتجاه خيمة بعيدة، وحين التفت سأله عن أشياء لم يفهم صويلح وفواز منها شيئاً أو ماذا تعني، ولما فرغ من ذلك قال، وقد بدا على وجهه الحماس:

- "نلحق عالسوالف، هالحين لازم نحضر عشانا".

وانصرفوا إلى تحضير العشاء"(١).

في هذا المقطع، يتجاهل شعلان سؤال أخيه، فينصرف أوّلاً إلى خطاب أحد الرجال المارّين من بعيد بكلام لم يفهم منه الأَخَوان شيئاً، ثم يقترح عليهما الانصراف إلى إعداد العشاء دون أن يجيب على السؤال، عاداً الأمر، مع حساسيته وخطورته، من قبيل "السوالف" التي يمكن أن يؤجَّل الحديث فيها. وفي ذلك ما يدعو إلى التأمّل، إذ إن في خرق مبادئ الحوار على هذا النحو ما يوحي للقارئ ما يختلج في صدر شعلان من حيرة وقلق على مصير والده، وما يعتمل في نفسه من توجّس من أن يفاتح أخويْه بمخاوفه في ذلك الشأن. ومثل هذا يحدث في أي نوع من أنواع السرد، سواء كان في الحوارات العادية، أم في القصص والروايات الأدبية.

أما إذا كان في الخطاب الأدبي خرق لمبدأ الكيف (the quality principle)، فإن ذلك يسوقنا إلى عالم قد يكون مزيَّفاً غير حقيقي، أو على الأقل مختلفا عن العالم

(١) منيف، عبد الرحمن: مدن الملح، التيه. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز العربي للنشر والتوزيع. ط١٠. بيروت. الدار البيضاء، ٢٠٠٣. ص ١٤٠.

الواقعي، مع أنه يشبهه إلى حدّ بعيد. ومن هذا الجانب، تساعدنا النصوص الأدبية على النظر في عوالم أخرى ممكنة أو بديلة عن عالمنا الحقيقي الواقعي. فنهر "الفولجا" المتجمد بأثر الشتاء الروسي القارس، مثلاً، يتحول في نظر ميخائيل نعيمة إلى شيخ هرم، تقدَّم به العمر وخارت قواه، وانقطع عن المسير:

يا نهر هل نضبتْ مياهك فانقطعتْ عن الخرير

أم قد هرمتَ وخار عزمك فانثنيتَ عن المسير

وكما عبّر عن ذلك فان دايك جيِّداً، فإن "العلم يصف العالم كما هو، في حين يصف الأدب العالم كما يمكن أن يكون"(١).

وعلى نحو يتميز به الخطاب الشعريّ بوجه خاصّ فإن خرق مبدأ الطريقة (the manner principle) ومبدأ الكمّ (the principle of quantity) يتجلّى في مقدار ما يتسم به من الغموض وازدواج الدلالة (ambiguity) من جهة، أو كثرة التكرار والإطناب من جهة أخرى. فلأن الخطاب الأدبي لا يرمي إلى تحقيق فائدة عملية مباشرة، فإنه قد يأتي على نحو يقدّم لنا معلومات عن العالم البديل أو التخييليّ الذي يرسمه، تزيد كثيراً أو تقلّ عمّا ينبغي. فإذا كانت المعلومات مسهبة وزائدة عن اللازم، فإن من شأن ذلك أن يمنح العالم البديل مصداقية كافية، أو ينبّه إلى ملامح عن هذا العالم البديل وكيف يجب أن يكون. أما إذا كانت المعلومات دون المطلوب، فسينشأ عن ذلك غموض يفتح المجال أمام شتّى التأويلات والتصوّرات عن العالم التخييليّ المقترح. مثال ذلك: هذا المقتطف من مطلع قصيدة أخرى لأحمد مطر، عنوانها "أحزان أصيلة"(٢):

النزل يغرق في القتام

(1) Van Dijk, Teun A.(1976): Pragmatics and Poetics, op.cit, p.48.

(٢) انظر القصيدة في مجموعته الشعرية "لافتات ٣"، ١٩٨٩.

فلندن ليل وموج الليل يغرق لندنا . . .

ليلان يقتحمان في أعماقنا

ليلاً طويلاً مزمنا .

في هذا المقطع، يرسم الشاعر مشهداً ليليّاً في أحد الفنادق في العاصمة البريطانية لندن، ويستدعي في رسمه هذا المشهد صورة الضباب المخيّم الذي اشتهرت به هذه المدينة، والذي يغرقها في جوّ ملبّد شبه دائم، يزداد قتامة بحلول ظلام الليل. ويستثمر هذه الصورة التقليدية، فيقرن "الليليْن" بليْل ثالث غريب غامض هو ذلك الليل المخيّم على نفوس الحاضرين في المشهد، الذين لا نعلم عنهم شيئا، والذين يكتفي الشاعر بالإحالة إليهم عن طريق ضمير جماعة المتكلمين "نحن" . وبحكم آليات الخطاب وعملية التلفظ، فإن هذا الضمير يشمل الشاعر ومن في المشهد، لكنه يشملنا نحن أيضا، قراء القصيدة (القراء العرب خصوصاً، وغيرهم ممن قد يجدون في أنفسهم هذا الشعور) . ولا يقدم الشاعر معلومات كافية عن هذا الليل الثالث، ولا يقول عنه شيئا سوى أنه ليل "طويل مزمن" يسكن "أعماقنا" ، فينشأ عن هذا غموض يفتح المجال أمام شتّى التأويلات والتصوّرات عن طبيعة هذا الليل الثالث وأسبابه، بل عن الأطراف المعنيين بهذا الشعور والذين لا يكفي الضمير "نحن" لتحديد هويتهم .

ولأن الخطاب الأدبي لا يتصل على النحو المناسب باهتماماتنا في العالم الواقعي، ولا هو متصل بالضرورة بالموقف المادّيّ المباشر الذي يكون فيه جمهور المتلقين، فإنه يصبح محكوماً نتيجة لذلك بالمبدأ المضادّ تماماً لمبدأ المناسبة (the relevance principle) الذي نصّ عليه جرايس، فإذا بنا نستشعر أن قواعد المناسبة تلك مغايرة لما عليه الأمر في عالمنا الواقعي .

ومثل هذه الأنماط من الخرق مقصودة، ولم تنتج عن سهو أو خطأ، واختار

المنشئ أن يضمّنها خطابه، وذلك لأسباب نفترض أنها مبيّتة، إذا سلّمنا بأنه واع بتلك المبادئ الحوارية وحريص على مراعاتها.

وإذا سلّمنا بأن مبدأ التعاون الحواريّ الذي قرّر جرايس كذلك حضوره في أي شكل من أشكال التواصل اللغوي، ينطبق أيضا على الخطاب الأدبي بشكل من الأشكال، يصبح لزاماً على كل متلقٍّ أن يفسّر تلك الخروق التي "يرتكبها" المنشئ أو "يقع فيها"، والضمنيات الخطابية التي تحملها، خصوصاً وأن من نتائج تلك الخروق نشوء صعوبات في التلقي والتأويل. وما تلك الصعوبات في الحقيقة إلا أساس يقوم عليه الفعل التأثيري (perlocutionary effect) الذي يرمي الخطاب الأدبي إلى تحقيقه. وهذا ما يدعو المتلقي إلى إنعام النظر في خصائص البنية اللغوية للخطاب الأدبي في مسعىً منه لتجاوز المصاعب التي يواجهها في أثناء تعامله مع الخطاب.

إن خرق هذه المبادئ الحوارية كلها من شأنه أن يضع العبء الأكبر في عملية الاتصال الأدبي على المتلقي الذي يصبح مدعوّاً إلى أن يبرهن على أكبر قدر من التعاون، ويراجع توقعاته، ويتخلّى عن مواقفه التي دأب عليها في أشكال التواصل اللغوي الطبيعي، ويقوم بشتّى الافتراضات لإدراك ما يرمي إليه المنشئ الذي تَحلّل من ناحيته إلى حدّ كبير من تلك المبادئ وأخلّ بها.

بهذا التصور، يتنزّل البحث في حدّ الخطاب الأدبي وطبيعته وطريقة عمله على المستوى التداولي، باعتبار أنه فعل كلاميّ تخييلي لا يحيل - بالضرورة - إلى أحوال منشئه الوجدانية أو النفسية، بل يستدعي انتباه المتلقي إلى الشكل الذي جاء عليه وما يحتمله من تفسيرات. إنه سلسلة من الأفعال الكلامية مقصودة لذاتها، وتحمل قيمتها في ذاتها، لا فيما تحيل إليه من دلالة، تماماً مثل أفعال الغناء والرقص واللعب، وما إليها، كما ينبه إلى ذلك فان دايك(١).

(1) Van Dijk, Teun A.(1976): Pragmatics and Poetics, p. 50.

رابعاً- نموذج تطبيقي:

لعل من المفيد، بعد مناقشة الطرح التداولي بجوانبه الرئيسة ذات العلاقة بالخطاب الأدبي، أن نقف بشيء من التفصيل عند نموذج تطبيقي قد يلقي مزيدا من الضوء على أهمية هذه المقاربة في الكشف عن خفايا النص الأدبي بمختلف أبعاده التداولية. ولعل الأبيات الغزلية التالية المنسوبة إلى الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد العبسي نموذج مناسب لهذا الغرض. يقول عنترة:

يا طائر البان قد هيَّجتَ أشجاني
وزِدْتَني طَرَباً يا طائرَ البانِ

إن كنتَ تندب إِلفاً قد فجعتَ به
فقد شجاكَ الذي بِالبينِ أشجاني

زدني من النَّوح وأسعدني على حزني
حتى تَرى عجباً من فَيْضِ أجفاني

وقِفْ لتنْظُرَ ما بي لا تَكنْ عَجِلاً
واحذَرْ لِنَفْسِكَ من أَنْفاسِ نيراني

وطِرْ لعلك في أرض الحجازِ ترى
رَكْباً على عَالِجٍ أوْ دون نَعْمان

يسري بجاريةٍ تنهلُّ أدمعها
شوقاً إلى وطنٍ ناءٍ وجيران

ناشدتُكَ الله يا طيرَ الحمامِ إذا
رأيتَ يوْماً حُمُولَ القوْمِ فانعاني

وقلْ طريحاً تركناهُ وقد فنيت
دُموعُهُ وهوَ يبكي بالدَّم القاني

إذا سلّمنا بأن الأبيات السابقة مثال لخطاب أدبي تخييلي، وأن كل خطاب تخييلي يصدر على لسان متكلم تخييلي، يمكننا أن نسأل: من المتحدث في الأبيات السابقة؟ وإلى من يتحدث؟ وإلى ماذا يحيل؟[١].

يمكن القول: إننا هنا أمام نموذج لما يُعرَف بالخطاب بضمير المتكلم، الذي نفترض مباشرة أنه الشاعر نفسه[٢] الذي يتحول في سياق هذه الأبيات إلى متكلم تخييلي (first-person fictional speaker) هو البطل، وهو شخصية صريحة من شخصيات الخطاب، يحيل إلى ذاته من خلال ضمير المتكلم المفرد (أنا) بمختلف صيغه. إنه الأنا الشاعر أو الحاكي، وهو المركز الإشاري الذي يشاهد وينادي: (يا طائر البان)، ويتألم ويشكو ويعاني (قد هيّجت أشجاني، وزدتني طرباً، لتنظر ما بي، نيراني، الخ)، ويتوسل (ناشدتك الله...) ويأمر (زدْني، وأسعدْني، وقف، واحذرْ...)، ويسأل ويتذكّر. لكنه كذلك الأنا المتلقي الذي يدخل في المشهد حالما يشرع في القراءة أو الاستماع، فيصير بدوره طرفاً مشاركا يشاهد هو أيضا،

(١) مفهوم الإحالة في سياقنا هذا يختلف عن المنظور الدلالي التقليدي الذي لا يلتفت إلى مستعمل اللغة، ويرى فيها، كما يقول لاينز، مجرد "علاقة بين الأسماء والمسمَّيات". الإحالة بالأحرى عمل يقوم به المنشئ وهو يستعمل اللغة، فيحمِّل الكلمات معاني، ويوظّفها توظيفاً معيَّناً في سياق معيّن ليحيل بها إلى معنى معيَّن وأطراف معيّنين. هذا هو مفهوم الإحالة الذي يبدو من المناسب اعتماده عند تحليل الخطاب عامّة والأدبي خاصة. فالإحالة ليست شيئا تقوم به الألفاظ بقدر ما هي فعل من الأفعال الكلامية التي يقوم بها المتكلّم أو المنشئ من خلال فعل القول، وهو يوظِّف أدوات اللغة في سياق معيّن. وتنبني عملية الإحالة هذه على افتراض يقوم به المنشئ وهو يستعمل ألفاظاً معيَّنة ويتوقّع، وهو يفعل ذلك، أن المتلقي سيقبل بها دون اعتراض. انظر في هذا الشأن:

Lyons, John (1968): Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge University Press. p.404.

وانظر كذلك: Lyons, John (1977): Semantics, Cambridge University Press, p.177

(٢) وشخصية الشاعر بالنسبة إلى القصيدة التي بين أيدينا مختلَف في حقيقتها، لكن بعض المصادر تذكر أنه عنترة. وتظل حقيقة هذا الأمر غير ذات أهمية بالنسبة إلينا هنا؛ لأن ذلك لن يغير في آلية عمل الخطاب الأدبي شيئاً.

وينادي ويسأل ويتذكّر[١].

والمتكلم في الأبيات التي بين أيدينا يتحدث عن عالم تخييلي إلى متلقين تخييليين، في مقام خطابي تخييلي هو أيضا. وعلينا نحن القراء، المتلقين الحقيقيين في مقام التواصل الأدبي هذا، أن نضع الخطاب في سياقه، وأن نستنتج منه معلومات عن المتكلم، والمقام، والعالم الذي يتحدث عنه الخطاب. وهذه هي العملية التي نقول: إن المتلقي / القارئ يخوض من خلالها عالم القصيدة (أو الرواية، إذا كان العمل روائيا، أو غير ذلك) ويعيد بناءه[٢].

ويقدّم السياق النصّيّ من هذا الجانب إطاراً زمانياً ومكانياً نستعين به في متابعة الخطاب ونتحرك ضمنه، وهو إطار نراه في أول الأبيات ثابتا مستقرّاً، حيث يظهر الشاعر واقفا (أو ربما جالساً!) ينادي طائر البان ويشاطره أحزانه، ويشكو إليه معاناته:

يا طائر البان قد هيَّجتَ أشجاني
وزِدْتَني طَرَباً يا طائرَ البانِ

إن كنتَ تندب إلفاً قد فجعتَ به
فقد شجاكَ الذي بِالبينِ أشجاني

زدني من النَّوح وأسعدني على حزني
حتى تَرى عجباً من فَيْضِ أجفاني

وقِفْ لتنظُرَ ما بي لا تكنْ عَجِلاً
واحذَرْ لِنَفْسِكَ من أنْفاسِ نيراني

(1) Levin, Samuel R.: "What kind of speech act a poem is?" in: Van Dijk, T.A. (1976): Pragmatics of Language and Literature, p.151.

(٢) انظر في هذا الصدد مثلا:

Holland, Norman H. (1968): The Dynamics of Literary Response, New York: Oxford University Press; Dillon, George L. (1978): Language Processing and the Reading of Literature: Toward a Model of Comprehension, Bloomington, Indiana.

وطائر البان هذا شخصية افتراضية أو ممكنة ابتدعها الشاعر وضمّنها ذلك العالمَ التخييلي الذي يدور حوله خطابه، والذي يتأكّد حضوره بوجه خاصّ بمجرد استعماله ضمير المتكلّم أنا في قوله (قد هيَّجتَ أشجاني).

وسرعان ما يُدخل الشاعر على هذا الإطار تغييرا يجعلنا ننطلق عبر المكان فنخترق المسافات إلى أماكن ومواضع أخرى بعيدة:

وطرْ لعلك في أرض الحجازِ ترى
رَكْباً على عَالِجٍ أوْ دون نَعْمان
يسري بجاريةٍ تنهلُّ أدمعها
شوقاً إلى وطن ناءٍ وجيران

كما يخترق بنا الزمن الحاضر إلى مستقبل يبدو بعيداً، لكنه مأمول: (إذا رأيتَ يوْماً حُمُولَ القوْمِ فانعاني)، قبل أن يعود بنا أدراجه إلى الموضع الذي انطلقنا منه أول الأبيات: (وقلْ طريحاً تركناهُ). ويتطلّب منا كل ذلك توسيع دائرة السياق النصّيّ في كل مرة بالقدر المناسب حتى نتابع تجربة الشاعر ونعيشها بمختلف أحوالها وتقلّباتها.

ويتم ذلك بناء على جملة من المؤشّرات، على رأسها المركز الإشاريّ (the deictic center)[١]، وهو "الأنا"، أنا الشاعر، وزمن التلفظ (أي: "الآن" و"اليوم" في مقابل الأمس أو الماضي البعيد)، ومكان التلفظ (أي: "هنا" و"هناك"). ويكتسي المركز الإشاري أهمية خاصة بالنسبة إلينا؛ إذ على أساسه نقوم بتأويل تلك الأدوات الإشارية. ويضع الشاعر ضمن ذلك الإطار جملة من الكيانات ويشير إليها (طائر البان، والجارية المحبوبة المسافرة في ركْب بات بعيداً،

(١) حول مفهوم المركز الإشاري، انظر مثلا:
Buhler, K (1982): The deictic field of language and deictic words, in R. J. Jarvella and W. Klein (eds.): Speech, Place, and Action, pp. 9-30, Chichester: John Wiley; see also Fillmore, C (1975): Santa Cruz Lectures on Deixis. Bloomington, In: Indiana. University Linguistics Club.

في أرض الحجاز أو دون نعمان، يشق المسافات على عالِج، أي: جبال متواصلة، تاركا خلفه حبيباً ظل طريحا وقد فنيت دموعه حزناً على الفراق).

وانطلاقاً من المركز الإشاري، تتحول الأدوات الإشارية المختلفة إلى أدوات تستحضر هي أيضا مخيِّلتنا وتستحثُّنا على دخول المشهد والمشاركة فيه. وبفضل تلك الإحالات الشخصية والزمانية والمكانية، تنبعث الحياة في المشهد الشعري لا في صورته المجردة، ولكن في حركته وهي تمضي بنا في ذلك العالم القصصي الذي مهّد له الشاعر لغوياً بفعل النداء: (يا طائر البان قد هيّجت أشجاني).

وفي اختياره الإحالة إلى الطائر المخاطَب من خلال التركيب الإضافي (طائر البان)، أي: عن طريق التعيين بالإضافة، يعرّفنا الشاعر بمخاطَبه في هذه الأبيات: فهو طائر ينسبه إلى شجر "البان"، ذلك الشجر الطويل الشبيه بالأثل، والذي تُشبَّه به القدود الممشوقة الجميلة. فإذا بالإحالة على هذا النحو تستحضر معها شخصية البطلة الغائبة المتحدَّث عنها، شخصية المحبوبة التي ارتحلت بقدها الجميل الفاتن، كما تستحضر لون الغزل وجوّه العام الذي تقترن به مثل هذه الصور عادة.

وفي قوله: (الذي بالبين أشجاني)، يستعمل الشاعر اسم الموصول وصلته، وهو من الإشاريات أيضا، فيحيل إلى المحبوبة التي يشكو فراقها، وهي في هذا الموضع من القصيدة مرجع لم يأت ذكره بعد؛ وهو ما يعني افتراضاً ضمنياً من الشاعر (أو المتكلّم) أن يكون المتلقي على علم بذلك المرجع، وليس هذا متحققا بالضرورة، أو هو بالأحرى مما لن يتحقق إلا لاحقا في الأبيات. وفي اختيار الشاعر الإحالة إلى المحبوبة على هذا النحو ضرب من "التخصيص" - كما يقول النحاة والمناطقة - الذي غرضه التقييد والتعريف والإيضاح. وهذه المعاني تكافئ منطقيا ما اصطلح سيرل والتداوليون المعاصرون على تسميته بالتقريريات[1] (أي: كأنّ الشاعر بتخصيصه

(١) أشار إلى ذلك صحراوي، مسعود: التداولية عند علماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ص ١٨١.

الإحالة إلى المحبوبة على هذا النحو إنما يقرر وصفها بذلك الوصف ونسبة الفعل "أشجاني" إليها).

وتتعدّد الإشارة إلى الأماكن: (قف، أي: حيث الأنا المتكلم، الشاعر الشاكي المتألم، والمسؤول عن فعل التلفظ، وطِرْ، أي: إلى هناك، إلى ذلك المكان البعيد عن مكان التلفظ، إلى أرض الحجاز، حيث الحبيبة في ركب على عالج، أي: جبال متواصلة يتصل أعلاها بالدهناء، أو دون نعمان، حيث قد يكون ركب الحبيبة قد وصل)، فتنبه القارئَ إلى مسرح الأحداث، إلى المسرح الذي تجري فيه الحياة.

كما تتحوّل أزمنة الأفعال (هيجت، زدتني، كنت، فُجعت، شجاك، وأفعال مضارعة في صيغتها تفيد الحاضر أو المستقبل: حتى ترى، يسري)، والجمل الحالية والوصفية (ركباً... يسري بجارية تنهلّ أدمعها، طريحا تركناه وقد فنيت دموعه وهو يبكي...)، وأفعال الحركة (قفْ لتنظر ما بي، لا تكن عجِلاً، طِرْ، يسري) وما يشاكلها من العبارات الإشارية (في أرض الحجاز، أي: هناك، في مقابل طريحا تركناه، أي: خلفنا، هنا في مقام التلفظ؛ إذا رأيت يوماً، أي: في زمن آخر بعيد عن الآن، عن زمن الخطاب)، كل تلك الأدوات تستحيل في سياق الخطاب الذي بين أيدينا إلى وسائل يحدد بها المنشئ السياق النصّيّ، ويرسم لنا الشخصيات والإطار الذي يدور ضمنه خطابه، ويتحرك من خلالها في الزمان والمكان، ويحملنا على أن نتابعه في تجربته، ونتصوّرها كما هي منقولة إلينا، وندخل فيها إذا ما أردنا[1] فنتمثل من خلالها فضاء الخطاب الشعري ونتابع الشاعر في تجربته، ونعيشها معه.

على هذا النحو، تتحول تلك الإشاريات إلى عبارات لا تخبرنا عن أفكار الشاعر وأحاسيسه فحسب، بل إلى عبارات واصفة، ترسم لنا ملامح الشخصيات وأفكارهم، حتى وإن كانت من البهائم (مثل: طائر البان هنا)، وتصف لنا حالاتهم

---

(١) مثل هذه الحقيقة لا تصدق في الواقع على لغة الأدب والشعر فقط، ولكن أيضاً على أنواع أخرى من الخطاب الموجَّه إلى شريحة واسعة من الناس (كالإعلانات التجارية مثلاً).

النفسية والذهنية، حتى وإن كانت من قبيل ما يفترضه الشاعر أو يأمله ولا يستطيع الجزم بصدقيته: (جاريةٍ تنهلُّ أدمعها شوقاً إلى وطن ناءٍ وجيران). وتلك هي لغة الخطاب الأدبي، التي هي مدخلنا إلى شخصيات الأديب، وسبيلنا إلى عالمه المتصوَّر.

ماذا يفعل الشاعر بعد هذا في خطابه؟ وما الأفعال التي ينجزها من خلاله؟

يبدأ الشاعر الأبيات بالنداء: (يا طائر البان)، والنداء فعل كلامي من قبيل الإنشاء الطلبي، ثم يتبعه بجملتين تقريريتين خبريتين يسوقهما الشاعر في شكل يشبه العتاب: (قد هيجت أشجاني، وزدتني طربا). وبناء على تفسير ضمنيّ لشدو الطائر يعكس حاله ومعاناته، يُتبع الشاعر عتابه في البيت الثاني بجملة افتراضية: (إن كنت تندب)، ثم بتقرير (فقد شجاك...)، وفي الجملتين تخصيص لإلْف الطائر (إلفا قد فجعت به) من جهة، وإلفه هو (الذي بالبين أشجاني)، من جهة أخرى؛ والتخصيص - كما مرّ بنا - فعل كلامي جزئيّ متفرّع عن التقريريات. وعلى هذا النحو، يقرر الشاعر أن شدو الطائر تعبير عن معاناة هي حكاية لمعاناته هو.

وتمتزج التقريريات في الأبيات التالية بالأمريات التي جميعها من الإنشاء الطلبي (زدني...، وأسعدني...، وقفْ...، لا تكنْ عجلاً واحذرْ...، وطرْ...، فانعاني، وقُل...)، لكن الكثير منها يتحول في سياق الأبيات إلى التماس أحيانا (وقف لتنظر ما بي)، وإلى تحذير يتضمن إخبارا من الشاعر عن حاله: (واحذر لنفسك من أنفاس نيراني)، أو إلى طلب يتضمن رجاءً: (وطِرْ لعلك في أرض الحجاز ترى...). ويتعلق هذا الرجاء حسب معايير سيرل بشرط المحتوى القَضَوي (وهو أن يرى الطائر ركب الحبيبة المرتحلة فينقل إليها أخباره وينقل إليه أخبارها)، ويبدو من سياق الخطاب أن هذه القضية ممكنة في نظر الشاعر المتلفظ؛ بل إن حال

الجارية الحبية أمر مسلَّم به، مفروغ منه في نظره: (جارية تنهلّ أدمعها شوقا إلى وطن ناء وجيرانِ).

أما قَسَم السؤال (ناشدتك الله يا طير الحمام... فانعاني وقل...) الوارد في البيتين الأخيرين، فغرضه الإلحاح في الطلب وتأكيد الخبر المنضوي تحته: (وقلْ طريحا تركناه وقد فنيت دموعه وهو يبكي بالدم القاني)؛ وفيه وصْف لأمر يعرضه الشاعر علينا على أنه أمر واقع، وإشعار للمخاطَب (طائر البان، ومن خلاله المتلقي) وحمْل له على إدراك ما به، وتندرج هذه الأفعال الكلامية كلها بمعايير سيرل ضمن ما يسميه "درجة الشدة للغرض المتضمَّن في القول". فنحن إذاً أمام أفعال كلامية تأكيدية، الغرض منها حمْل المخاطَب (والمتلقي معه) على الوثوق بكلامه.

وتتشابك هذه الأفعال الطلبية بأفعال التخصيص في سياق كل جملة من الخطاب. فطائر البان مثلا معيَّن بالإضافة، وإِلْفُه الافتراضيّ المبهَم مخصَّص بجملة نعتية تعرّفه وتخصّصه؛ وركْب الحبيبة هو أيضا مخصَّص مكانيّاً (ركبا على عالج أو دون نعمان) ووصفيّاً (يسري بجارية)؛ وهذه بدورها مخصَّصة بالوصف (جارية تنهل أدمعها...). وأما الشاعر صاحب الخطاب، فيعرض نفسه علينا (طريحاً تركناه وقد فنيت دموعه وهو يبكي بالدم القاني). وفي تقديم الحال هنا تأكيد وتمكين لها في ذهن المتلقي. والغرض من جميع هذه الجمل التخصيصية التقييد والتعريف والإيضاح. ومرة أخرى، تنضوي هذه المعاني ـ كما مرّ بنا ـ تحت التقريريات، وهي في هذه الأبيات جملة من الأخبار، لكن الشاعر لا يقدّمها على أنها أخبار عادية بل أخبار "تخصيصية" تتميز بما تضيفه من "درجة الشدة إلى الغرض المتضمَّن في القول"، كما يقول سيرل، أي: بما تضيفه إلى أقوال الشاعر وشكواه من تأكيد وإلحاح. فهي إذاً بمنزلة الحجج التي يسوقها علينا لوصف معاناته وإقناعنا بعمقها وحقيقتها.

والمتكلم في هذه الأبيات، أي: صاحب فعل التلفظ، وكل الضمائر التي تحيل إليه، هو المسؤول عن توفير شروط المناسبة الخاصة بتلك الأفعال الكلامية المتوالية والمواءَمة بينها، بدءاً بفعل النداء في البيت الأول (يا طائر البان)، والشكوى في البيت الثاني (الذي بالبين أشجاني)، والالتماس في البيت الثالث والأبيات التي تليه (زدني، وأسعدني، وقفْ، واحذرْ، وَطِرْ، الخ)، والتوسل والمناشدة في البيت السابع (ناشدتك الله..)، وغيرها من الأفعال الكلامية التي تضمّنها خطابه(١).

كما لا نسأل عمّا تضمنته الأبيات من أخبار إن كانت مطابقة أو غير مطابقة لاعتقاد المخبر، مثلما هو الشأن مع أنماط الكلام في أغراض التواصل العادي، فنحن هنا بإزاء أفعال كلامية تخييلية (mimetic verbal acts) أو غير حقيقية (pseudo-verbal acts)، على حد قول أوهمان.

وكما أننا نضع لكل نصٍّ مدلولاً شاملاً (global meaning)، كما يقول فان دايك، يقوم على إدراكنا للأبنية الدلالية الكبرى (semantic macro-structures)، أو لما نسمّيه موضوع النصّ (topic)، فإن بالإمكان الحديث في هذه الأبيات عن فعل كلاميّ شامل (a global speech act)، هو أيضا تخييلي، يمكن القول: إنه من "البوْحيات"، حسب مصطلحات سيرل؛ أي: أن سلسلة الجمل التي يتألف منها الخطاب وما تحويه من أفعال كلامية، تنضوي في مجموعها تحت فعل كلامي شامل هو البوْح والشكوى والتفجع والإخبار عن المعاناة. ويمكن أن نعدّ هذا الفعل الكلامي الشامل عنواناً للأبيات أو محوراً تدور حوله. وهو محصِّلة للعلاقة التي ندركها بين سلسلة الأفعال الكلامية التي تضمنتها الأبيات والتي تشكّل ما يمكن

(١) وتشمل شروط المناسبة تلك - مثلاً - شرط الصدق فيما يقول، وألّا يقدّم أكثر ولا أقلّ مما يلزم من المعلومات، وأن يكون قوله منسجما مع أقواله السابقة واللاحقة، وأن يراعي شروط المناسبة الأسلوبية، الخ. وهكذا، فحين تقول الشخصية المتحدثة في الأبيات شيئا، فهي المسؤولة عنه في نظر التحليل التداولي، وهي التي نحاسبها على ما تقول لو جاء في أقوالها ما يخلّ بشروط المناسبة، لا المنشئ نفسه.

أن نسميه بنيتها التداولية الكبرى (the pragmatic macro-structure) . وتنبني العلاقة بين سلسلة الأفعال الكلامية هذه ـ بطبيعة الحال ـ على ضوابط نحوية تتمثّل في العلاقات القائمة بين مختلف الجمل والتي تشكّل بدورها أساساً لتلك "البنية الدلالية الكبرى"، كما يشير إلى ذلك فان دايك(١).

ولأن المنشئ (الشاعر هنا، لكن الروائي أيضا والقصّاص، وصاحب الخطاب الأدبي عموماً) هو المسؤول عن كل ما يجري في عالم خطابه من أحداث تخييلية، وما يرافقها من أقوال وأفعال كلامية تخييلية هي أيضا ينجزها متكلمون تخييليون، فإن الدلالات التي يرمي إليها الخطاب تحيل في نهاية الأمر إلى المنشئ نفسه باعتبار أننا نقول: إنه أراد منها كذا وكذا، وكان يرمي منها إلى كذا وكذا. وإذا أخلّت إحدى شخصيات خطابه بشرط من شروط المناسبة، فإننا نستخلص من ذلك أن نية المنشئ حين جعل الشخصية تخلّ بذلك الشرط إنما كانت لتوجيهنا إلى كذا وكذا. وبما أنه هو الذي يصنع هذا العالم ويملأه شخصيات وأحداثا وأفعالا وأقوالا، فإنه إنما يفعل ذلك كله في خطابه لتحقيق غرض تواصلي محدد يرمي إليه، وهو إبداع عمل أدبي من نوع خاص يكون له مكانه وتأثيره في عالمنا الحقيقي. وفي ذلك كله ما يعكس أهمية عملية التلقي وما تستدعيه منا نحن المتلقين من جهود للتفسير واستخلاص الأبعاد والمقاصد.

---

(١) انظر حول هذه المفاهيم:

van Dijk, Teun A. (1981): Studies in the Pragmatics of Discourse, p.245.

خاتمة:

إن الاهتمام الحالي بالمقاربة التداولية ونظرية الأفعال الكلامية في دراسة الخطاب الأدبي مسوّغه الأساس هو أن مقاربة من هذا المنظور تمنحنا رؤية جديدة يحق لها أن تتبوأ لنفسها موقعاً مركزياً في إطار نظرية الأدب. وتتصل هذه الرؤية بطبيعة العلاقة بين المتلقي والخطاب والمنشئ. فإذا كان التحليل الأسلوبي بمستوياته المختلفة (الصوتي والنحوي والدلالي) يكشف لنا بنية النص الداخلية، ويحفزنا إلى النظر إلى الخطاب الأدبي على أنه كيان مستقل قائم بذاته، إلا أنه لا يفيدنا شيئا يُذكر عن المنشئ في علاقته بالمتلقي، وإن أي نظرية ملائمة للأدب لا بد أن توفر لنا بعض المعلومات من هذا الجانب. ولعل المقاربة التداولية المقترحة في هذه الورقة محاولة لتَدارُك هذا القصور شيئا ما وتصحيحه بنظرتها إلى الخطاب الأدبي لا على أنه كيان مستقل بذاته، ولكن بوصفه فعلا تواصليا بين المنشئ والجمهور المتلقي.

وبفعل التواصل هذا الذي يحققه الخطاب الأدبي، يجد المتلقي نفسه مقحماً في عالم من الخيال، والإمتاع، والرضى؛ ذلك أن العمل الأدبي يحوِّم بنا في عوالم جديدة من الانطلاق والخيال. والأدباء والشعراء، بل الناس جميعا، لا يسوقون على مسامعنا قصصاً وأشعاراً وطرائفَ لمجرّد أن نفهمها وندرك ما يرمون إليه من ورائها، بل يفعلون ذلك لكي يحملونا على خوْض تجربتهم ومشاركتهم إياها. وهذا لا يتمّ إلا بتضافر كل من المنشئ (الراوي، صاحب القصة أو الطرفة، أو الشاعر) والمتلقي، وتعاونهما على توجيه عملية التلقي والتفسير من خلال تحفيز المخيِّلة وحملها على تمثُّل تفاصيل عالم التجربة المنقولة، واعتماد المؤشرات التي تساعد على تمثُّل وجهة نظر المنشئ بمختلف جوانبها الإدراكية والشعورية. على هذا النحو، يدخل كل منهما في شبه مسرحية أو لُعبة، لكلٍّ منهما دور فيها، وكلاهما يدري أنه دور من عالم الخيال، لكنه يقبل به، ويُقبل عليه، ويشارك فيه

وكأنه حقيقة. ولا يمكن لهذا التفاعل بين الأدوار والأصوات أن يتحقّق لولا مبدأ التعاون الوثيق بين المنشئ والمتلقي؛ لأن عملية التلقي فعل أساسه التعاون. وإذا كان للدراسة التداولية للخطاب الأدبي من غاية، فلعلها تتمثل في رسم شروط هذا الجهد المشترك الذي لا يمكن للخطاب أن يتحقق بدونه. إن عملية التلقي فعل تداولي، وبدون هذا الفعل وصاحبه فإن مصير النصوص الأدبية، بل كل أشكال الحكاية والطرفة والرواية، أن "تولد ميتة".

مراجع البحث

المراجع العربية والمترجمة:

* ابن منظور: لسان العرب. ج١. ص١١٩٤، مادة خطب.

* براون، ج، ويول، ج (١٩٩٧): تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض.

* التفتازاني، سعد الدين: المطول في شرح تلخيص المفتاح للخطيب القزويني. ترتيب وتعليق: عبدالمتعال الصعيدي. قم. إيران. منشورات دار الحكمة، د. ت.

* الشابي، أبو القاسم: أغاني الحياة. دار صادر. بيروت. ط١، ١٩٦٦م.

* صحراوي، مسعود (٢٠٠٥م): التداولية عند علماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، ط ١.

* عبد البديع، لطفي (١٩٩٧م): التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا. سلسلة لغويات. مكتبة لبنان ناشرون. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان. ط١.

* الفارابي، أبو نصر: كتاب الحروف. تحقيق وتقديم: محسن مهدي. بيروت. دار المشرق. ط٢، ١٩٩٠م.

* القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بلخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت، ١٩٨٦م.

* مطر، أحمد: "لافتات ٣"، ١٩٨٩م.

* منيف، عبد الرحمن: مدن الملح، التيه. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز العربي للنشر والتوزيع. ط١٠. بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م.

* نحلة، محمود أحمد (٢٠٠٣م): الاتجاه التداولي في البحث اللغوي المعاصر، ضمن كتاب: في اللغة والأدب، دراسات مهداة إلى الأستاذ الدكتور عثمان

موافي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية.

* هولب، روبرت (١٩٩٤م): نظرية التلقي. ترجمة عز الدين إسماعيل. ط١، نادي جدة الأدبي، ١٤١٥هـ.

المراجع الأجنبية:

- Austin, J.L (1962): How to Do Things with Words? New York, Oxford Univ. Press.
- Buhler, K (1982): The deictic field of language and deictic words, in R. J. Jarvella and W. Klein (eds.): Speech, Place, and Action, pp. 9-30, Chichester: John Wiley.
- Chatman, S. (ed.) (1971): Literary Style: a symposium. N.Y. Oxford Univ. Press.
- Closs Traugott, E. and Pratt, Mary L (1980): Linguistics for Students of Literature, Harcourt Brace Jovanovic Inc., New York.
- Cohen, Jean (1966): Structure du Langage Poétique, Flammarion.
- Dillon, George L. (1978): Language Processing and the Reading of Literature: Toward a Model of Comprehension, Bloomington, Indiana.
- Fillmore, C. (1975): Santa Cruz Lectures on Deixis. Bloomington, In: Indiana. University Linguistics Club.
- Geis, M.L. (1997): Speech Acts and Conversational Interaction. Cambridge University Press.
- Grice, H.P.: Logic and Conversation, in: Cole, P and Morgan, J.L. (1975): Syntax and Semantics III: Speech Acts. N.Y. Academic Press.
- Holland, Norman H. (1968): The Dynamics of Literary Response, New York: Oxford University Press;
- Jakobson, Roman: Closing Statement: Linguistics and Poetics, in: Sebeok, T. A. (1960): Style in Language. Cambridge, Mass. MIT Press.
- Kasher, Naomi and Asa (1976): Speech Acts, Contexts and Valuable Ambiguities, in: van Dijk, T.A. (ed.): Pragmatics of Language and Literature, pp.77-81.
- Lakoff, G (1970): "Counterparts, or the Problem of Reference in Transformational Grammar", in: N.S.F.R.24, pp.23-26.
- Labov, William (1972): Language in the Inner, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, Chap. 9.
- Leech, G.N (1969): A Linguistic Guide to English Poetry. Longman Group ltd. London.
- Leech, G. and Thomas, J. (1990): Language, Meaning and Context: Pragmatics, in: Collinge, N.E. (ed.): Encyclopedia of Language. Routledge, London and N.Y, pp. 177 and ff.

- Levin, Samuel R: "Concerning What Kind of a Speech Act a Poem Is" in: van Dijk, Teun A (1976): Pragmatics of Language and Literature;
- Levinson, S.C (1983): Pragmatics. Cambridge University Press.
- Lyons, John (1968): Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge University Press.
- Lyons, John (1977): Semantics, Cambridge University Press.
- Maingueneau, Dominique (2001): Pragmatique pour le Discours Littéraire, Paris, Editions Nathan Université.
- Moeschler, Jacques & Reboul, Anne (1994): Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Editions du Seuil.
- Morris, C.W. (1938): Foundations of the Theory of Signs reprinted in Morris, C.W. (1971): Writings on the General Theory of Signs, The Hague, Mouton Publishers.
- Mukarovsky, Jan: Standard Language and Poetic Language, in: Garvin, P.L (1964): A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style, Georgetown University, p. 18 ff.
- Ohmann, R (1971): Speech, Action and Style, in: Chatman, Seymour (ed.): Literary Style: a Symposium, N.Y. Oxford Univ. Press.
- Ohmann, R (1971): Speech Acts and the Definition of Literature, in Philosophy and Rhetoric, 4, pp. 1-19;
- Ohmann, R: "Literature as Act", in: Chatman, S. (ed.) (1973): Approaches to Poetics, New York: Columbia University Press
- Petrey, Sandy (1990): Speech acts and Literary Theory. Routledge
- Pratt, Mary L. (1977): Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse. Indiana University Press.
- Sacks & al: A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation (Mimeographed).
- Searle, J.R (1971): What is a Speech Act? In: Searle, J.R. (ed.): The Philosophy of Language, Oxford University Press
- Schegloff, Emmanuel (1973): Recycled Turn Beginnings: A precise Repair Mechanism in Conversation's Turn-taking Organization. Public lecture in the series Language in the Context of Space, Time, and Society, Summer Institute of Linguistics, University of Michigan, July 1973 (Mimeographed).
- Sebeok, T. A. (1960): Style in Language. Cambridge, Mass. MIT Press.
- Simpson, Paul (2004): Stylistics, Routledge, London.
- Van Dijk, Teun A. (1981): Studies in the Pragmatics of Discourse. Mouton Publishers. The Hague. Paris. New York.
- Van Dijk, Teun A. (1976): Pragmatics and Poetics, in van Dijk, T.A. (ed.): Pragmatics of Language and Literature, North Holland Publishing Co.